A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

III.

L'ARTE ROMANICA

CON 900 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
—
1904

INDICE

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le pagine delle fototipografie: gli altri indicano quelle del testo.

ITALIA.

ESTERO.

Le incisioni fototipografiche di questo volume sono in maggior parte tratte da fotografie fatte appositamente, e in minor parte da fotografie di Alinari, Moscioni, Neurdein, Lombardi, ecc.

ERRATA-CORRIGE.

A pag. 38, linea 12, in luogo di Santa Babila, *leggasi:* San Babila.
A pag. 51, linea 4, invece di riposa, *leggasi:* riposò.
A pag. 107, linea 3, in luogo di Santa Babila, *leggasi:* San Babila.
A pag. 109, linea 1, come sopra.
A pag. 158, linea 10, invece di la destra alla sinistra, *leggasi:* la sinistra alla destra.
A pag. 197, nota, invece di è sepolta, *leggasi:* fu sepolta.
A pag. 418, alternare le note 2 e 3.
A pag. 453, linea 7, invece di quattro angioli, *leggasi:* quattro evangelisti.
A pag. 622, penultima linea, invece di Palermo, *leggasi:* Monreale.

L'ARTE ROMANICA

I.

L'arte romanica nell'Italia settentrionale — L'architettura lombarda e i suoi elementi — Infiltrazioni d'arte romanico-francese nel Piemonte, nel Monferrato e in Liguria — L'architettura nel Veneto, in Lombardia e nell'Emilia — Sviluppo della scultura — Wiligelmo e Niccolò scultori — Scultori di Como, Milano, Pavia, Brescia — La scultura veronese — Precursori dell'Antelami — Benedetto Antelami e i suoi seguaci — Intagli romanici in legno, in osso e in avorio — Oreficerie — Affreschi della Novalesa, di Civate, di Parma, ecc. — Musaici di pavimenti — Miniature a Piacenza, Padova, Mantova, Bologna.

« Quando il terz'anno dopo il millennio già stava per sorgere, in tutta la terra, e particolarmente nelle Gallie e in Italia, avvennero innovazioni nelle basiliche, sebbene in gran parte fossero in istato decoroso, e non avessero bisogno di cosa alcuna; ma i popoli della cristianità rivaleggiavano tra loro per godere di templi più degni. Era come se il mondo, scuotendosi, si spogliasse della vecchiaia e si vestisse di candida veste ecclesiastica. E insomma quasi tutte le chiese con seggio vescovile, e anche le altre, o de' monasteri di varî ordini, o semplici oratorî della campagna, vennero migliorati dai fedeli ». Così scrisse Raoul Glaber,[1] il discepolo di San Guglielmo, del novarese riformatore che portò di Lombardia in Francia regole per la vita religiosa e per l'arte.[2] Nove monaci lo seguirono quando San Maiolo lo invitò a Cluny, e gli affidò la riforma del monastero di Saint-Saurin, quindi di quello di Dijon, del quale fu eletto abate; e que' suoi compagni,

[1] *Francorum historiae*, libri V, l. III, c. 4.

[2] *Chronicon Sancti Benigni Divicriensis* (D'Achéry, *Spicilegium*, t. II; Mabillon, *Annales Benedictini*, t. IV; Crozet-Mouchet, *Histoire de Saint Guillaume*, Turin, 1859; P. Mignard, *L'abbé Guillaume et l'église Saint-Bénigne de Dijon*, Dijon, 1875; G. Chevalier, *Le vénérable Guillaume, abbé de Saint-Bénigne de Dijon*, Dijon, 1875).

eruditi in tutte le arti, dettero mano a ricostruire la chiesa di San Benigno a Dijon, e lo aiutarono nell'opera di riforma compiuta in molti conventi della Borgogna, della Normandia, dell'Ile-de-France. Poco dopo la sua morte, avvenuta a Fécamp nel 1031, un altro lombardo, Lanfranco di Pavia, nato verso il 1005, potente dialettico,[1] seguíto dal suo discepolo Paolo, che poi divenne abate di Saint-Albans, apportò le patrie arti liberali nella scuola di Avranches, prima, poi in quella da lui fondata nell'abbazia del Bec, detta da un contemporaneo una nuova Atene, e da per tutto, da Santo Stefano di Caen, di cui fu abate nel 1061, a Cantorbéry, di cui fu arcivescovo, e dove ricostruì la cattedrale distrutta nel 1067 da un incendio.

Oltre che per questi grandi, l'arte lombarda s'importò in Francia per altri e molti piccoli, per i maestri muratori che di Lombardia emigrarono in Francia, nelle regioni del sud-est e del mezzogiorno, dal Delfinato sino in Catalogna.[2] In altre parti ancora lombardo si chiamò lo stile architettonico che prima si distingueva come *opus romanum*. In una cronaca latina dell'abbazia di Rolduc, presso Maestricht, il monaco che la compilò racconta come il frate Embricon e un prete suo amico, i quali venivano dai dintorni di Tournai, fabbricarono nel luogo detto poi Rolduc, in istile lombardo (*scemate longobardino*), una cripta che fu inaugurata l'11 giugno 1108.[3] E narrasi che Corrado vescovo, che guerreggiò in Italia per l'imperatore Enrico IV, fece costruire (1082-1088), nei pressi di Utrecht, una chiesa alla Vergine, a simiglianza d'altra situata presso Milano e da lui distrutta.[4]

Un'altra notizia, che l'Hope desunse da una cronaca, ci fa conoscere che dopo il trasporto delle reliquie de' Re Magi a Colonia (1180), quivi si ripararono molte chiese nello stile

---

[1] I. DE CROZALS, *Lanfranc archevêque de Cantorbéry*, Paris, 1877.
[2] ENLART, *Manuel d'archéologie française*, Paris, 1902, pag. 209.
[3] *Annales Roldensis* (ERNST, *Histoire de Limbourg*, t. VII, pag. 12).
[4] WAUTERS, *L'architecture romane dans ses diverses transformations*, Bruxelles, 1889.

milanese del tempo. E il re Sant'Erico, morto nel 1160, si conformò al costume romano (*more romano*) per fabbricare la prima cattedrale d'Upsala.[1]

Queste notizie, mentre ci confermano nell'opinione della grande diffusione dell'architettura lombarda, specialmente al principio del secolo XI, non sono sufficienti a illustrare il rinnovamento, l'ardore improvviso di vita giovanile che Raoul Glaber attestava, guardando il mondo spogliarsi della vecchiaia e vestirsi come di una candida veste ecclesiastica. Dal vecchio tronco della romanità erano spuntate nuove radici, che solo più tardi del Mille potremo riconoscere nel loro cammino attraverso le terre, quando esse portano al tronco le linfe assorbite ne' paesi lontani. In iscambio de' maestri usciti d'Italia, che concorsero alla formazione dell'arte normanna, altri ci vennero poi d'oltralpe a recarci nuove forme, le lombarde stesse appieno trasformate per gl'innesti subiti dagli abili cultori.

Nell'anima delle arti romanze vivrà l'antico: resteranno le reminiscenze delle classiche forme degli archi di trionfo, delle terme, dei teatri, dei fòri, si rispecchieranno le forme rustiche romane provinciali, le stele de' legionarî, come i sarcofagi de' bassi tempi e de' cristiani primitivi; ma l'aspetto delle arti belle sarà mutato e vario, per la tendenza degli elementi indigeni a comporsi in forme nazionali, così come le lingue d'*oc* e d'*oïl* saranno differenti dal linguaggio «del bel paese là dove il sì suona». Dopo il Mille le arti romanze cercano l'adattamento al paese, all'aria, alla luce, libere dalle formule e dai moduli. Eredi della latinità, che ricevettero vecchia, decadente, diruta, le arti dei popoli rifatti per gli etnici contatti e rinnovati dal cristianesimo, si provano a trasformarla giovane e forte e bella. Ma dal Mille al principio del secolo XII, come non appaiono se non gli accenni del formarsi de' linguaggi romanzi, così appena si vede nelle arti

[1] HOPE, *Histoire de l'architecture*, pag. 210 e 231.

figurative la tendenza a nuove espressioni, almeno là dove esse non ricevono, come nel Veneto, la gran luce che viene da Bisanzio e dall'Oriente, da un'arte giunta al sommo della sua orbita.

Quando si ammetteva che Sant'Ambrogio di Milano, « la madre e regina delle chiese lombarde », come la chiamò il Dartein,[1] fosse stata creata in quella sua forma così compiuta e grande nel secolo IX, co' piloni a fascio e le volte a crociera, la storia dell'architettura lombarda era errata nei suoi prolegomeni, facendosi nascere il Sant'Ambrogio in una forma d'improvviso progredita, quale solo vediamo alla fine del secolo XI, nel settentrione d'Europa, quindi in Italia, e non adottata comunemente nell'età romanica, da noi più ligia che altrove alle forme tradizionali della basilica a colonne e a tetto coperto a travature. Anche non ammettendo col Cattaneo[2] e con altri[3] la grande vetustà della basilica ambrosiana, pure si badò sino a questi giorni, anche dopo che lo Stiehl[4] ebbe esaminato più profondamente degli altri i caratteri dell'architettura lombarda, all'apparizione di qualche variante costruttiva, per segnare la genesi della creazione del sistema architettonico determinatosi in Sant'Ambrogio. Eppure, la volta a crociera cordonata non fu, come si è voluto, un concetto di carattere eminentemente lombardo; poichè nel settentrione della Francia si applicò prima che tra noi e in forma più compiuta, più organica e generale, anche a

---

[1] *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris, 1865-1882.

[2] *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa - Ricerche storico-critiche*, Venezia, 1888.

[3] VIOLLET-LE-DUC, STIEHL, ENLART, EITELBERG, ecc., più innanzi citati. Tra gl'italiani: G. B. TOSCHI, *Ambrosiana*, ne *L'Arte*, 1898; ID., *Ancora sull'età della basilica ambrosiana*, in *Id.*, 1899; DI SANT'AMBROGIO, ne *La Lega lombarda* del 4 giugno 1898; RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda*, Roma, 1901. Contro il Cattaneo e tutti coloro che lo seguirono scrisse il Beltrami nell'*Archivio storico lombardo*, VI, 1896; XX, 1898; nella *Rassegna d'Arte*, 1902 e 1903; anche in un opuscolo per nozze Gussalli-Cavenaghi, 1903; nella *Perseveranza* e in altri giornali politici. E pure ne l'*Ambrosiana* (*Scritti varî pubblicati nel XV centenario della morte di Sant'Ambrogio*, Milano, 1897), col titolo: *La Basilica ambrosiana primitiva e la ricostruzione compita nel secolo X.*

[4] O STIEHL, *Der Bachsteinbau romanischer Zeit besonders in Oberitalien und Norddeutschland - Eine technisch-kritische Untersuchung*, Leipzig, 1898.

causa della necessità di elevare le navi delle chiese e d'impostarle più in alto per ottenere maggior luce dal cielo brumoso, e dell'altra necessità, presto soddisfatta ne' paesi delle

Fig. 1 — Castellazzo Bormida, Chiesa della Trinità

costruzioni in legname, propria del sistema delle travature e delle incavallature, di avere ravvicinate le colonne per ovviare alla debolezza dei muri di sostegno, specialmente nelle grandi navi, e praticare in essi delle aperture.

Escluso che la costruzione della basilica di Sant'Ambrogio risalga al IX secolo, in quella sua forma nuova del XII secolo, ed esclusa col Cordero di San Quintino [1] l'antichità remota di tanti altri monumenti nelle loro forme sviluppate con cui oggi si presentano, si è tuttavia cercato in alcuni edificî i segni de' caratteri nuovi che l'architettura assunse nel secolo XII, per poter celebrare in Lombardia il natalizio del sistema costruttivo dei piloni a fascio e delle volte a crociera; ma soltanto si riconobbero de' tentativi non particolari all'Italia, bensì proprî ad un tempo dell'arte germanica e francese. Molti degl'indicati tentativi hanno la data troppo incerta, perchè sia possibile di addivenire a conchiusioni salde sulla precocità di certe forme. Così il Cattaneo ritenne della fine del IX o del principio del X secolo, senza però trovare un punto fisso per segnarne l'età, le due arcate estreme delle navi di Sant'Eustorgio in Milano, rette dai due pilastri a **T**, forma usata del resto anche in chiese senza volta. Si designò ancora per la rarità l'alternarsi, nella chiesa oggi rifatta dei Santi Felice e Fortunato a Vicenza, di sostegni varianti, maggiori e minori, proprî a dare sviluppo a un sistema di volta a crociera; ma i rimaneggiamenti più volte subíti da quella chiesa furon tanti, da essere diffidenti a tracciare distinzioni. Così si è fatto gran conto di alcuni frammenti della chiesa d'Aurona, in Milano, considerati qual segno d'un nuovo tipo di basilica del secolo VIII, da cui derivasse « come logica conseguenza l'assegnazione della basilica di Sant'Ambrogio al secolo IX »; [2] mentre un diploma del 1081 ed altre ricerche sembra che provino la maggior parte de' frammenti, compresi i capitelli crociformi di pilastri quadrilobati, appartenere alla costruzione della chiesa nel 1099. [3] Ma per farci un'idea del

---

[1] *Dell'italiana architettura durante la dominazione longobarda*, Brescia, 1829.

A. Beltrami, *Gli avanzi della basilica di Santa Maria in Aurona, disegnati dall'architetto Gaetano Landriani e conservati nel Museo del Castello di Milano*, in *Rassegna d'arte*, aprile 1902; Id., *Gli avanzi di Santa Maria d'Aurona*.

[3] Laudedeo Testi, *La forma primitiva delle gallerie lombarde e la cappella di Santo Aquilino nel San Lorenzo Maggiore di Milano - Ricerche*, Messina, 1902.

modo con cui si sviluppò lo stile lombardo, studiamolo intanto ne' suoi diversi elementi.

* * *

L'arenaria o la pietra da taglio (*lapis quadratus*) e il laterizio sono i materiali comunemente usati negli edificî romanici: dapprima l'arenaria più del laterizio, poi i due materiali commisti, infine l'arenaria che serve a formar basamenti, a riquadrare porte e archivolti, o s'alterna con mattoni per giuoco di colori e d'effetto. Nell'Emilia, anche negli oratorî della montagna, come San Vitale di Reggio Emilia, le costruzioni romaniche sono di bei conci parallelepipedi tagliati con rigore, dagli spigoli netti, e messi insieme, secondo l'antica tradizione muraria, con pochissima calce; solo nella seconda metà del secolo XII alle arenarie e ai marmi delle cave locali furono sostituiti, come in altre parti dell' Italia settentrionale, i marmi veronesi, in ispecie il rosso e il biancone. Oltre la rigorosa squadratura e commettitura de' conci, che ricorda i metodi romani, nelle costruzioni in laterizio si ritrova l'antico sistema detto a spina di pesce o a spiga (*opus spicatum*), formato di mattoni o di rottami messi in due linee per fianco e divisi da uno strato di calce o anche da un filare di mattoni. Ne offrono esempio l'esterno dell'abside della chiesa della Trinità a Castellazzo Bormida (fig. 1), San Vincenzo in Prato e Sant'Eustorgio a Milano.

I mattoni si andarono fabbricando con cura sempre maggiore, di creta magra mista a sabbia fine, e presero in generale una bella tinta rosso-ruggine e in qualche caso gialla. Ne' monumenti più antichi le dimensioni de' mattoni sono svariatissime, così che la loro disposizione è grandemente irregolare, quasi di frammenti messi insieme; e solo nel Veneto, alla fine del secolo XI, e in Lombardia, nel XII inoltrato, prendono dimensioni costanti e distribuzione regolare, spesso con strati formati da un mattone corrente e da uno

traversante, alternati, come in Sant'Ambrogio, in modo che uno di questi cada sopra un di quelli dello strato inferiore, e il mattone breve stia sul lungo e il lungo sul breve. Talvolta

Fig. 2 — Cortazzone, San Secondo. Abside

stanno più mattoni traversanti e quindi più correnti di seguito, mentre nella contestura, detta gotica, si mostra il mattone traversante interposto a due correnti, di filare in filare; si ebbe cura però di mettere il traversante sotto la linea delle

commettiture dei due correnti. Questo sistema non è sempre e regolarmente seguíto; talora a un doppio filare di mattoni,

Fig. 3 — Montana, Chiesa di San Martino. Abside

disposti a quel modo, altro ne segue di semplici correnti; altra volta s'alternano per file mattoni traversanti e correnti, producendo grata varietà di effetti. Meglio distribuiti i mat-

toni, si formarono le congiunzioni con maggiore ordine, correggendo la varia larghezza ch'ebbero nei più antichi edificî, e otturandole, ora col riempirle di calcestruzzo, ora premendo questo indentro, così da formare un piano inclinato sull'orlo del mattone inferiore. Nè a ciò si limitò la cura nell'uso del laterizio, chè il mattone era lavorato prima e poi della sua cottura, tagliato, scalpellato, limato, segato, così da rivaleggiare con il materiale più nobile per i suoi esatti piani, gli spigoli precisi e il vellutato.

Per la decorazione il laterizio servì a comporre cornici a sega, a denticoli, a scaglie, a scacchi, a rete, a gradi, a croce, a zigzag, e giovò pure a dar risalto a pietre tagliate, formando con esse sul piano disegni geometrici o facendone spiccare la viva bianchezza. L'alternarsi di materiali di varia specie o *stratificazione*, a seconda del disegno de' musaici di pavimenti, diviene sempre più comune ne' monumenti romanici meno remoti: a Cortazzone nelle absidi della chiesa di San Secondo (fig. 2), e a Montafia, in quella della chiesa di San Martino (fig. 3), girano cornici a denti di lupo; a Castell'Alfero, nell'abside della chiesa della Madonna della Neve (fig. 4), svolgonsi fasce di mattoni a maggiore o minor numero di filari, alternate con altre di pietre più o meno alte, e, nel basso, una a scacchiera, così come si vede nell'abside di San Vittore di Priocca (fig. 5). Da questi semplici saggi a quello pomposo del palazzo comunale di Piacenza è la distanza che passa dalla giovinezza alla maturità dell'arte, dagli esordî alla fine dell'architettura romanica.

A ravvivare il laterizio furono incassate nelle mura esterne delle chiese le ciotole, le sottocoppe, che venivano d'Oriente, ornate, smaltate, iridescenti; ed anche nel fondo de' fregi fu adoperato il colore per togliere ogni monotonia di effetti, vestire gli edificî come di serici drappi e apparare a festa le cattedrali.

La pietra da taglio si scolpiva anche in opera; segnati sulle superficie appena sgrossate i contorni degli ornati e

delle figure, con una punta, come si usa sugl'intonachi preparati per l'affresco, o sulle masse di stucco per intaglio di cui si rivestono i muri, si scalpellavano le parti che coprivano il fondo, e alle rimaste si davano lievi tondeggiature

Fig. 4 — Castell'Alfero. Madonna della Neve

e tocchi di movimento, come dice il Mella,[1] che notò a Santa Maria di Vezzolano, presso Albugnano d'Asti, un capitello interrotto a mezzo lavoro, con una parte del concetto ornamentale disegnata, una parte in via d'esecuzione. Possiamo additare un altro esempio di scultura a mezzo tondo appena iniziata in un archetto di coronamento di un'absidiola di Cortazzone. In simil modo, con piani ugualmente approfondati

[1] Edoardo Mella, *Elementi di architettura lombarda*, Torino, 1885.

e le parti interne de' rilievi scolpite in cavo, si fecero molte sculture del principio del secolo XII a Sant'Ambrogio di

Fig. 5 — Priocca, San Vittore. Abside

Milano, a San Michele di Pavia, a Sant'Abbondio di Como, ecc. La tenera arenaria intagliata, che serba così il carattere d'un traforo messo sopra un fondo trasparente, si vede anche a Cavagnolo, nella chiesa dell'abbazia di Santa Fede (fig. 6).

Un motivo decorativo comune nell'età romanica, che l'ereditò sin dai bassi tempi, è quello degli archetti a fregio esterno degli edificî, dapprima composti di più pezzi, poi d'un solo, più tardi con soprarchi, giranti su mensole a grado a grado meno strette, e finanche a due piani, con l'arcata dell'intradosso in molti casi non concentrica a quella dell'estradosso, così che l'arco diviene falcato, esempio nel-

l'abside di San Secondo a cortazzone (fig. 7), e pure nel-
l'archivolto della porta al lato meridionale. Talvolta gli archi
cadono non direttamente sulle mensole, ma sopra una specie
di cuneo che si pianta su di esse, e di frequente, come nella

Fig. 6 — Cavagnolo al Po, Chiesa dell'abbazia di Santa Fede

chiesa di Santa Maria di Casorzo e in quella di San Pietro
di Brusasco (fig. 8), gli archetti s'intrecciano, formando una

frangia più complicata sotto le cornici di coronamento. Più tardi, a Sant'Andrea di Vercelli, altri archi si volgono da tangenza a tangenza degli archi intrecciati, e, prima di questa

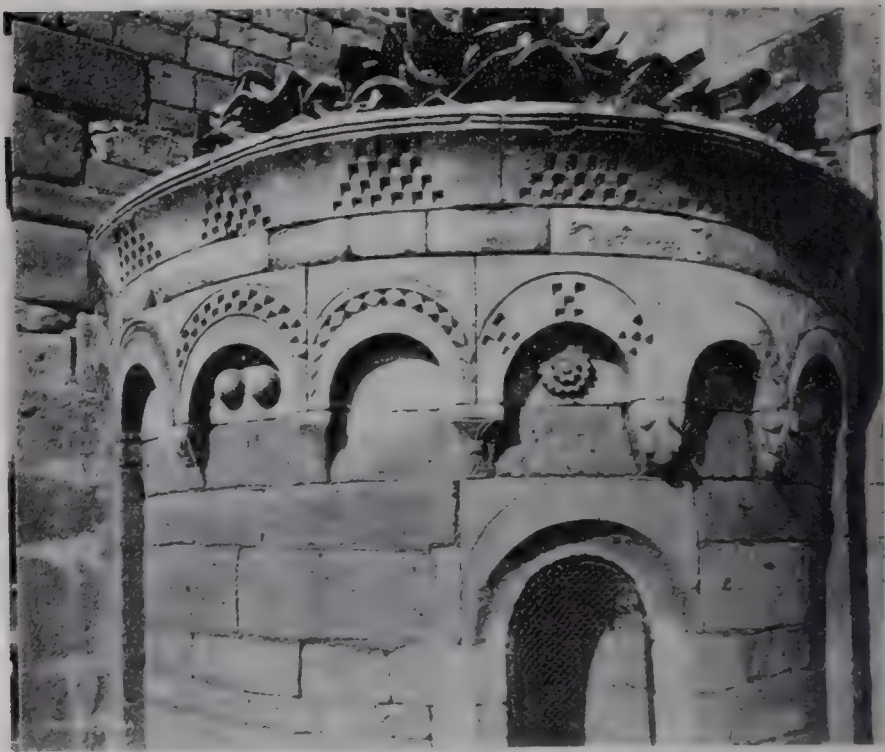



Fig. 7 — Cortazzone, San Secondo. Abside laterale esterna

complicazione geometrica, sotto gli archi si collocarono ornati, rose, animali, bucranî, come si vede a Viarigi, nell'abside di San Marziano (fig. 9); ed anche transenne, figure arrampicantisi, come a Cortazzone (fig. 10).

Gli archetti sotto le cornici inclinate si dispongono ora con la corda parallela all'inclinazione, ora a gradini rampanti, come a San Fermo sul colle della Castagnola presso Pallanza, e infine con la corda parallela all'inclinazione del cornicione e le mensole sotto i piedi degli archi in linea orizzontale, così che tra il piede dell'arco e la mensola si forma un angolo (esempio, nella chiesa di Bellagio). A rendere l'angolosità minore si pose in Sant'Ambrogio una specie

di bietta cadente sulla mensola, invece del piede dell'arco stesso.

Gli archetti sono divisi spesso da lesene o paraste, di mano in mano più svelte e men larghe, ora a sezione rettangolare, ora semirotonda, e più tardi semiottagonale e anche a trifoglio. A Modena, nella cattedrale, si vede la lesena piana a cui s'innesta una semicolonna. Salgono le lesene dai basamenti a curvarsi o a biforcarsi in vetta, a ornarsi di capitelli, a sostenere gli archetti ch'essi spartiscono in tre, quattro e più file. Esempî: San Vittore a Montemagno (fig. 11), San Giorgio a Bagnasco d'Asti (fig. 12), San Giovanni a Bersano (fig. 13), San Lorenzo a Tigliole (fig. 14).

Al pari delle lesene s'innalzano i contrafforti sulle cinte

Fig. 8 — Brusasco, San Pietro

degli edificî romanici, così come in antico nella rotonda di Minerva Medica, nei monumenti ravennati, nel tempio di Hagia Theotokos a Costantinopoli. Nei monumenti lombardi

segnano la divisione delle navi e le altre parti organiche degli edificî, e sono speroni rettangolari o a pianta triangolare e pentagonale, che spesso terminano in punta. Nel secolo XII presero la forma di semicolonna di gran diametro, specialmente nelle decorazioni delle absidi e delle facciate, e terminano in alto con un capitello senza collegarsi con la decorazione del resto (fig. 15), eccetto nella cattedrale di

Fig. 9 — Viarigi, San Marziano. Abside

Borgo San Donnino, dove sui capitelli si collocarono due statue, dando così ai contrafforti l'aspetto di colonne onorarie innestate di qua e di là dalla facciata. Come è stato notato dallo Stiehl, la difficoltà maggiore fu quella di coprire il contrafforte; e qua si ricorse a far girare sul suo vertice il fregio superiore dell'edificio, là a coronarlo di dentelli, o a collegare l'uno all'altro contrafforte per mezzo di archi a nicchia (esempio, il duomo di Crema), o di arcate cieche, ecc. Il cornicione è formato dallo sporto delle tavolette della

copertura, o anche da cornici a gradi, ad astragali, a bande tagliate a zigzag, a denti, e con mensole a sostegno di più in più complesse, scanalate, con teste d'uomini, mostri, frutti, palle, rosette, ecc. Dopo questa singolare ricchezza di mensole spiegatasi nel secolo XII, si ritornò a poco a poco alla forma anteriore più severa e rigida. Sotto il cornicione talora si rinserrano mattoni a sega tra due filari di pietra, e qualche

Fig. 10 — Cortazzone, San Secondo. Abside centrale

volta, come si vede in San Lorenzo di Montiglio (fig. 16), gira una fascia con una elegante serie di rombi. Tra le mensole corrono fregi incassati nel piano, o si disegnano croci, stelle, zigzag formati da mattoni.

Le colonne, i pilastri e i piedritti nell'architettura lombarda hanno varietà infinita di proporzioni della forma corinzia, in generale essendosi dimenticati gli ordini dorico e ionico, che rientrano tardi nel dominio dell'arte nuova. Gli

archi cadono direttamente sul capitello, e questo ha il collarino unito a sè, non al tronco della colonna come in antico;

Fig. 11 — Montemagno, San Vittore. Abside

e il collarino è senza listello e sommoscapo, quasi non gli spettasse più se non coprire con la sua sporgenza la congiunzione della colonna al capitello. Quindi in parecchi casi è anche abolito del tutto.

Fig. 12 — Bagnasco d'Asti, San Giorgio. Abside

Fig. 13 — Bersano, San Giovanni. Abside

I fusti delle colonne dal secolo XII al periodo pomposo dell'arte romanica divennero sempre più ornati e ricchi: a losanghe, a scacchi, a scaglie, ad alveoli, a spire, a nodi;

Fig. 14 — Tigliole, San Lorenzo, Abside

e non sempre si costruirono rotondi, ma talvolta a toro assottigliato; mentre i pilastri si scantonarono, si fecero poligonali, si ornarono di capitelli, con ornamenti bassi dapprima, come a traforo, poi con foglie e rilievi più spiccati dal piano

obliquo, e via via più rigogliosi sul fondo, e dal profilo più complesso di modanature. Il capitello cubico, scantonato inferiormente o a tagli di sbieco o a nicchie, fu tipico dell'arte

Fig. 15 — Cavagnolo al Po, Chiesa di Santa Fede

lombarda, scantonato a superfici sferiche, dell'arte normanna. Di questa forma qualche esempio è pure tra noi, come nel chiostro della badia di Vezzolano (fig. 17), nel San Pietro

d'Asti e in Sant'Abbondio di Como. In generale il capitello cubico non comportò se non ornamenti bassi, e solo in pochi casi, come nel battistero di Parma, si trova ingegnosamente

Fig. 16 — Montiglio, San Lorenzo. Abside

adorno di un drappo in ogni faccia, che ne maschera la forma lunata. Derivato dal capitello a mattoni tagliati, suol esser liscio, anche se in pietra, con semplice abaco poco sporgente dal fusto della colonna. Più raro è il capitello a trapezio,

ricordo delle forme bizantine; men raro quello a imbuto nelle costruzioni a mattoni; comune la foggia a campana del capitello corinzio nelle decorazioni in pietra, arricchito di foglie sempre più mosse e ondeggianti, come si vede nel secolo XII a Modena e in Provenza, quando già nell'ornamento minuto de' capitelli delle colonne e de' pilastri, che ne lasciavano trasparire il fondo, il vivo, altro si sostituisce con grande ampiezza e profusione, ricavato dalle forme più varie di bassorilievi, di stoffe, di bronzi, di vetri smaltati, tanto che i capitelli divengono fregi istoriati seguentisi nelle quattro facce e continui sulle altre de' capitelli prossimi, simili a tanti

Fig. 17 — Vezzolano, Badia. Chiostro

fogli di libri sacri e profani, storici e mitologici, un'enciclopedia figurata esposta agli occhi de' fedeli.

La base delle colonne è in generale l'attica, assai alterata e deformata per l'innestarsi senza imoscapo del toro superiore, per la poca sporgenza dei due tori e di tutte le

sue membrature, per il lieve addentrarsi del guscio che fa le veci della scozia. Essa si adornò, al pari della toscana, imi-

Fig. 18 — Almenno, San Tommaso a Limine

tata pure dall'antico all'ingrosso, di sculture che le dettero la forma di capitello rovescio. Così appaiono, ad esempio, alcune rozze basi, con foglie nelle scantonature, della chiesa rotonda di San Tommaso a Limine in quel di Bergamo (fig. 18). Nel

XII secolo la base attica si profilò meglio, col diminuirsi del toro superiore e l'ingrossarsi dell'inferiore, che robusto e resi-

Fig. 19 — Modena, Cattedrale

stente s'appiatta sullo zoccolo. A rimediare all'ingombro degli spigoli delle basi, essi si smussarono: o semplicemente a togliere il vuoto triangolare, lasciato agli angoli dalla base circolare nel cadere sullo zoccolo quadro, si aggiunsero unghioni

ai quattro canti, teste di mostri e foglie curvate a gola diritta, ad anse, a branche distese, stringenti il plinto al toro inferiore della base. Quest'ornamento, che si mostra in rarissimi monumenti romani, riappare a Aix-la-Chapelle nell'VIII secolo, a San Felice e Fortunato, presso Vicenza (se veramente l'esempio che si additava era dell'anno 985 o circa), si diffonde ben presto nell'XI secolo, e diviene più energico e vario nella disposizione e nel movimento lungo il secolo XII.

L'unione di mezze colonne a pilastri, di quattro semicolonne a quadrifoglio, di due pilastri e di due semicolonne, ecc., e insomma la formazione di pilastri polistili o a fascio, nacque dalla necessità della maggiore robustezza del sostegno e dell'adattamento di questo al pondo delle varie arcate, al bisogno di opporre forze a quelle moltiplicate gravanti sull'abaco del capitello. È come una sensibilità nuova che anima tutti i membri dell'architettura, uno stringersi concorde ad innalzare la casa di Dio, una divisione del lavoro e delle funzioni secondo il grado della forza e le necessità incombenti. « Salgono i piloni stretti in robusto fascio fino ai capitelli che ne continuano la sagoma, e d'onde si spandono all'intorno, come i rami dal tronco d'un albero, a formare con l'incrocio dei costoloni e il dipartirsi degli archi il sistema delle volte: le mura perimetrali anch'esse fin dallo zoccolo mostrano predisposti i sostegni che salgono ad incontrare e a reggere gli archi e i costoloni mandati verso di loro dai pili; e volte, archi, costoloni, pili, piedritti costituiscono un organismo, solido, evidente, armonico, da potersi paragonare solo agli edificî dell'insuperabile Grecia ». [1]

Vuolsi che i pilastri composti, elemento precipuo e logico dell'architettura degli edifizî delle volte a crociera, sieno stati inventati per semplice ragione decorativa, adottati cioè nell'anno 1005 a Saint-Remy di Reims [2] per dare un aspetto migliore a grossi piloni, e conciliare la solidità necessaria della

---

[1] G. B. Toschi, *Ambrosiana*, ne *L'Arte*, I, 1898.
[2] Cfr. Enlart, op. cit.

loro massa con la grazia delle classiche proporzioni della colonna; ma, se anche qualche tentativo fu fatto, come a Reims,

Fig. 20 — Piacenza, Cattedrale

il pilone a fascio può dirsi inventato quando divenne la immediata conseguenza della costruzione delle volte a crociera, e continuò in sè la nervatura delle volte stesse. Dal pilone rotondo a quello a fascio il passaggio potrebbe esser segnato, sin dall'origine, dai pesanti piloni rotondi della cripta di San

Michele di Cremona, provvisti di mensole in forma di un mezzo capitello cubico per sostegno d'ogni arco di cinta.[1]

Fig. 21 — Parma, Cattedrale e Battistero

In ogni modo, il sistema dei piloni a fascio e delle volte a costoloni incrociati ebbe in Italia uno sviluppo meno precoce che in Normandia e nell' Ile-de-France, dove al principio del secolo XII troviamo già l'arco spezzato e la volta ogivale.

Le porte romaniche addentrantisi a semisquadro hanno sostegni analoghi ai pilastri polistili; e sui loro piani obliqui, a imbuto, quei pilastri sembrano spiegare le lor facce. Dapprima le porte avevano semplicemente delle spallette, più o meno leggermente sganciate in fuori e appoggiate su apposito zoccolo, talora con mensole incassate nella loro grossezza, reggenti un architrave monolito, sopra cui gira un arco semicircolare. Tra l'archivolto e l'architrave stendesi il tim-

[1] Cfr. Stiehl, op. cit.

pano, ora a piano più o meno ribassato, or traforato o pieno. Al principio del secolo XII, le porte s'aprirono fra due ordini di piedritti e colonnine, con plinti anche raddoppiati e a gradi, con colonnine spesso addossate semplicemente agli angoli rientranti, che sorreggono gli archivolti e le cordonature concentriche. La larghezza della luce delle porte è generalmente minore di tre quarti circa dell'altezza, o anche della metà di questa, quando vi si comprenda l'architrave; e la lunetta supera il semicircolo, per correggere l'errore prodotto alla vista dal suo sprofondarsi e scemare dietro le cornici sporgenti dell'architrave. Le porte senza timpano sono frequenti nel nord e nel centro della Francia, di regola comune nella scuola del sud-ovest di quel paese; in Italia generalmente non manca,

Fig. 22 — Ferrara, Facciata della cattedrale

con le sue figure sacre dipinte o scolpite, l'architrave con iscrizioni e rilievi, ed esso non è quasi mai di tanta lun-

ghezza da richiedere, come in Francia, un sostegno nel mezzo. Innanzi alla strombatura delle porte principali si stende un

Fig. 23 — Borgo San Donnino, Porta maggiore della cattedrale

peristilio o protiro, che può considerarsi una forma residuale del nartice; ed ha la volta che s'imposta nel muro, e s'avanza retta da colonne poggianti su leoni e grifi, per esempio a Modena (fig. 19), Piacenza (fig. 20), Parma (fig. 21), Ferrara (fig. 22), Cremona, Borgo San Donnino (fig. 23), Ve-

rona (fig. 24), Traù (fig. 25 e 26), ecc., e per influsso lombardo nei basamenti delle porte, da Briançon a Ripoll in Catalogna, passando da Aix e Saint-Gilles (fig. 27).

Sui protiri s'aprirono loggiati, e prima si addentrarono nicchie con frontespizio adorne di pitture, come nella catte-

Fig. 24 — Verona, San Zeno

drale di Modena, con la tribuna sulla porta regia e la nicchia su quella anteriore detta de' Principi. Nelle porte

minori, per esempio in una di San Zeno a Verona, la parte superiore al protiro non forma loggia o nicchia, ma serve di copertura, di baldacchino, al protiro stesso (fig. 28).

Le tribune anche nel tempo del maggiore sviluppo dell'architettura romanica ornano l'alto de' protiri, e racchiudono

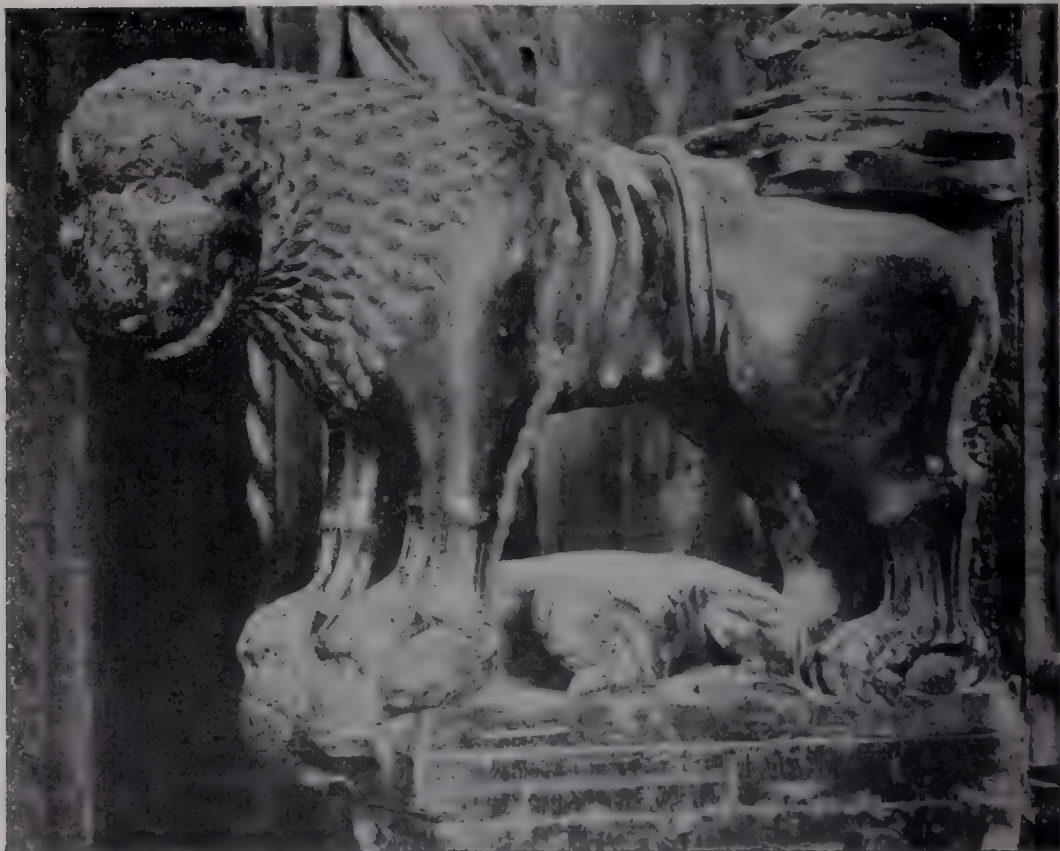



Fig. 25 — Traù, Duomo. Leoni della porta

come in un sacello la statua o le statue de' santi patroni benedicenti: sono costituite da una loggia sostenuta da arcate a Modena, nel fianco della cattedrale volta verso la piazza, e così pure a Cremona, a Ferrara, ecc.; mentre prima erano grandi nicchie aperte sul piano superiore del protiro.

Le finestre monofore, bifore, trifore, polifore s'aprono ne' presbiterî, ne' matronei, nelle torri. Dapprima le aperture erano semplici, specialmente lungo le navi, strette come feri-

toie, con sguanci obliqui, a un quarto di squadra, o anche a doppio sguancio, ma con incorniciature estesissime e festose, chiuse a semicerchio, con profilatura sempre più ricca dell'archivolto e delle spalle. Di dieci centimetri è l'apertura delle finestre nella chiesa di Biasca e di sessantasei la lar-

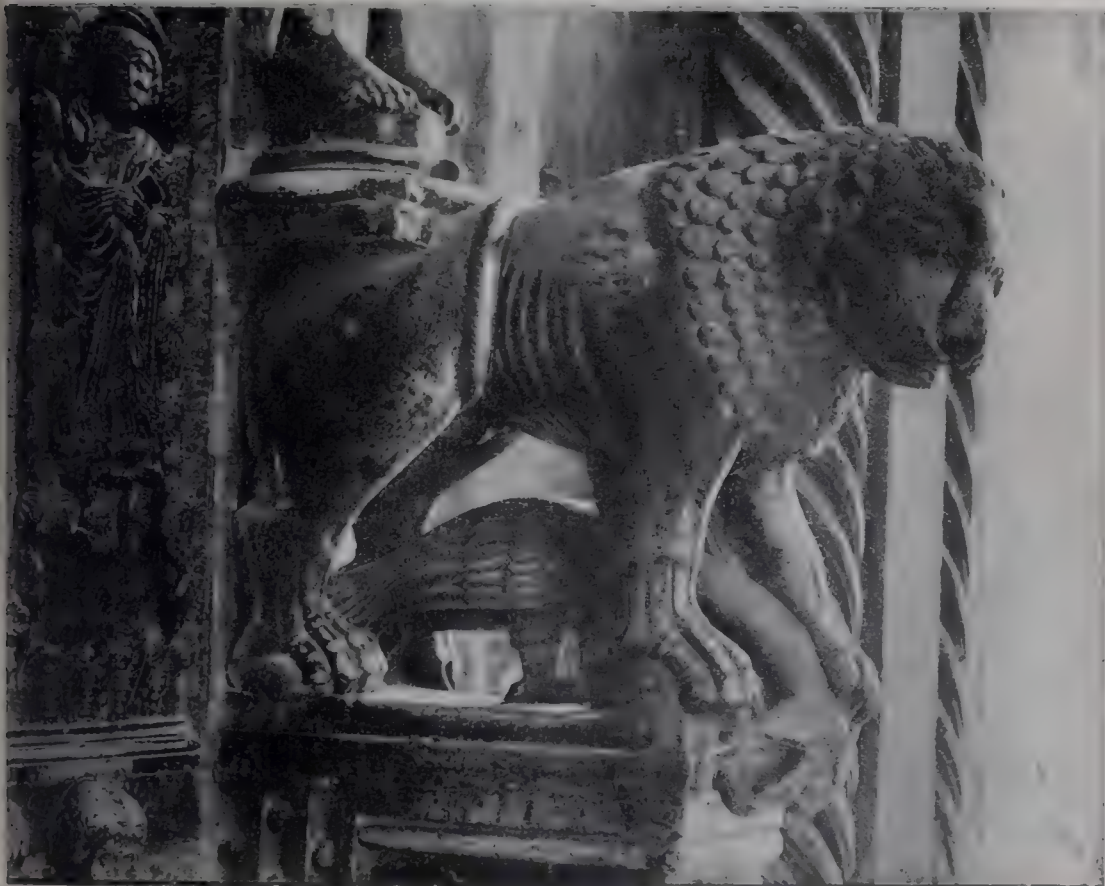



Fig 26 — Traù, Duomo. Leoni della porta

ghezza dell'incorniciamento; di tredici centimetri a San Lazzaro di Pavia, e di ottantacinque il profilo; di trenta quella della navata mediana di San Pietro in Ciel d'Oro, a Pavia, sopra novantotto, o di cinquantaquattro su centodiciotto; di sedici nella sagra di Carpi, su settantacinque. [1] Per la strom-

[1] Stiehl, op. cit.

batura delle finestre in laterizio raramente si usano mattoni a cuneo appositamente lavorati, e in generale tra i mattoni comuni s'intersecano arenarie che dànno loro un gaio risalto.

Fig. 27 — Saint-Gilles, Porta centrale

Con l'accrescersi dell'apertura delle finestre si aumentò la ricchezza degli archivolti e delle spalle. Non si adornò più soltanto la cornice che separa gli sguanci, ma si fornirono di

ghiere scolpite, di fasce, di multiple cornici gli archivolti e le spalle (vedi a Castell'Alfero [fig. 29] nella chiesa della Madonna della Neve); e si sprofondarono gli sguanci a gradi ad

Fig. 28 — Verona, San Zeno. Porta laterale

angolo retto, esempio a Castellazzo Bormida (fig. 1) dove tanto l'estremità superiore che l'inferiore si chiudono a semicircoli concentrici.

Le trifore son formate in genere da tre archi, i due laterali più bassi, e invece de' capitelli mensoliformi su cui

Fig. 29 — Castell'Alfero, Chiesa della Madonna della Neve

da principio s'impostano quegli archi, come nelle bifore e nelle polifore, si hanno doppie colonne a sostegno nello spessore delle muraglie, metodo che può considerarsi un primo

passo al pilastro polistilo, che riunì in fascio i sostegni già l'uno all'altro accostati. Sugli abachi delle colonnine s'aggiunsero sporti anche cruciformi per sostenere le rispettive arcate.

Nelle facciate delle chiese si vedono finestre a croce nel sommo, occhi con cornici scodellate rientranti nel cavo,

Fig. 30. — Dronero, San Costanzo

a gole, a listelli, a cordoni, che poi si mutano nelle grandi rose radiate, stellate, coi raggi riuniti da archetti, formanti come grandi petali che si dipartono dal calice d'una margherita. Nelle facciate lombarde più antiche del secolo XII abbiamo un raggruppamento di occhi, di croci, di monofore e di bifore (San Michele di Pavia e San Pietro in Ciel d'Oro); a Sant'Ambrogio la facciata co' suoi amplissimi finestroni

ripara alla mancanza d'illuminazione della nave centrale, non essendosi dischiuse finestre se non nelle navi minori e nei matronei.

Nell'esterno delle chiese lombarde si vedono di frequente aperture a fornice, con arcatelle, rette da piedritti e da colonnine, come nella chiesa di San Costanzo, a Dronero (fig. 30), cosicchè togliendosi l'inclinazione del piano inferiore dei fornici e isolandosi compiutamente colonne o piedritti, mettendo a giorno, traforando il muro, si potevan formare gallerie praticabili. Nelle chiese lombarde, nella basilica d'Agliate e in San Vincenzo in Prato a Milano, del IX secolo, nelle absidi di San Celso, di Sant'Eustorgio, del X, nell'altra di Santa Babila, dell'XI, paragonabile alla maggiore di San Giovanni de' Campi a Piobesi Torinese (fig. 31), si hanno nicchie a fornice vie più svelte. Ora, dal loro concetto decorativo e statico potrebbe essere derivato quello delle gallerie praticabili, che sorsero in uno o più ordini sotto i prospetti delle facciate, intorno alle cupole, lungo le navi e alle absidi (San Fedele di Como, fig. 32); ma potrebbero anche le gallerie praticabili derivare dal modello fornito dalla loggetta costruita alla fine del VI secolo, con la parte superiore della cappella di Santo Aquilino in San Lorenzo Maggiore di Milano, com'è stato recentemente sostenuto con valide ragioni da uno studioso [1] che vede « la forma già nota in antico, dall'alto del Santo Aquilino ascendere e inghirlandare le absidi, e poi, seguendo il comune logico sviluppo evolutivo, arricchito ed ornato, spingendosi a maggiori ardimenti, stendersi lungo i fianchi lapidei delle basiliche, scalare le ardue facciate delle cattedrali lombarde e normanne, merlettandone i bordi taglienti o animandone le ampie deserte superficie ».

L'antica pianta delle basiliche nell'età romanica rimase a croce latina, da ovest ad oriente, dove sta situato il coro, che in generale è di un terzo della lunghezza massima del-

---

[1] Laudedeo Testi, op. cit.

Fig. 31 — Piobesi Torinese, San Giovanni de' Campi

Fig. 32 — Como, San Fedele

l'edificio, e con la nave trasversa da settentrione a mezzogiorno. Per gli oratorî si adottò la forma più semplice e primitiva di un rettangolo; per i battisteri, le cappelle cimiteriali, le chiese de' templari, la pianta rotonda, con absidi e porte sporgenti. Le piante si complicarono in qualche caso, allorchè si fecero le absidi in opposizione, e divennero a forma di quadrifoglio; o anche quando questa forma a mo' di croce greca, con absidi in giro, circoscrisse il centro rotondo della chiesa. Comunemente la pianta delle cattedrali è a trifoglio, col coro prolungato oltre al quadrato normale; e sempre più di frequente il coro ha dintorno una galleria o *deambulatorium*, e le absidi si sprofondano in absidiole, secondo l'usata forma de' nicchioni che i Romani addentrarono nelle rotonde.

In generale le piante delle chiese possono ricordare la forma sempre più complicata delle croci, coi bracci terminati a semicerchio, congiunti ad arco, lobati ne' contorni, scantonati, con doppia traversa, con archi di circolo alla loro congiunzione superiore.

La pianta della nave nelle chiese maggiori è divisa in tre ed in cinque parti, più spesso in tre, e la mediana è circa il doppio delle laterali, meno elevate; mentre la lunghezza della chiesa è ripartita in quattro quadrati, uno dall'abside alla crociera, uno nella crociera stessa, due da questa al limitare. Coperte le navi di legname, i sostegni si fecero alternatamente robusti e leggeri, variati di pilastri e colonne, di forti piloni ne' punti d'appoggio del tetto, di colonne tra un pilone e l'altro per ricevere pesi minori. Traverso le navi laterali si gettarono archi, che, col carico d'un muro, fecero da contrafforte alle alte pareti della nave mediana; e anche, specialmente in Normandia, si volsero gli archi trasversali in muratura a separar le campate delle navi e a reggere il coperto. Da arco ad arco trasversale si costruirono volte a botte, prima nelle ali, poi nella nave media, e finalmente si giunse alle volte a crociera munite di nerva-

ture, ossia a costoloni incrociati, o a volte cordonate, e, quando non cordonate, con gli spigoli fortemente segnati. Allora i pilastri si strinsero in fascio per opporsi a pressioni verticali e laterali, l'esterno si munì di contrafforti e l'interno di gallerie o matronei. Questo avvenne da noi

Fig. 33 — Cavagnolo al Po, Santa Fede. Interno

non nel IX secolo, ma al principio del secolo XII, e, come ben dice l'Enlart, [1] « nulla permette di supporre che l'architettura avesse compiuto d'un tratto nel IX secolo in Lombardia così grandi progressi, senza che questi progressi

[1] Op. cit., pag. 165 e seg., in nota.

abbiano suggerito alcuna imitazione nelle regioni limitrofe, così da dover aspettare il principio del XII secolo perchè il Sant'Ambrogio di Milano, monumento straordinario, facesse scuola, e la facesse dapprima nel settentrione della Francia, e l'Italia lo imitasse negli ultimi anni del XII secolo, attraverso gli esemplari giunti di Francia. Ci vorrebbero ben altre supposizioni e non così inverosimili per far concordare l'assegnazione del Sant'Ambrogio al IX secolo e i fatti d'altra parte acquisiti alla storia dell'architettura ».

La forma romanica a crociera fu per le scuole nordiche una forma rapida di transizione all'arco acuto e alla volta ogivale; e precocemente nell'Ile-de-France si passò alla sostituzione del tutto sesto sopraelevato alla fusione di quell'arco a quella volta, fusione che trasformò l'architettura religiosa sin dalla prima metà del XII secolo. Frattanto la elevazione delle chiese divenne maggiore, attenendosi in generale gli architetti alle proporzioni dedotte dal triangolo egiziano, che servì all'erezione della piramide di Cheope, cioè da un triangolo isoscele tracciato sull'asse di due piloni, e avente otto parti per base e cinque d'altezza. Di esso Viollet-le-Duc[1] trovò l'applicazione a San Saturnino di Tolosa, ed Edoardo Arborio Mella nella cattedrale di Ventimiglia Ligure e nella chiesa dell'abbazia di Santa Fede, presso Cavagnolo al Po[2] (fig. 33), tracciando una linea dal centro d'un pilo all'altro opposto, e formando su di essa un triangolo isoscele, con l'innalzarvi nel mezzo una perpendicolare corrispondente a cinque parti della base, la quale giunge alla linea del piano de' matronei.

Le cupole nelle chiese romaniche si replicarono sulle campate della nave maggiore, anche sulla crociera e sul coro, come nella chiesa del santo a Padova (fig. 34); ma in generale si elevarono sul quadrato delle navi trasverse, poggiando, come a

---

[1] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Paris, 1869, vol. VII, pag. 540.

[2] Mella, *Elementi*, cit.

San Michele di Pavia, su piloni robusti più degli altri. Non sono da noi con l'estradosso scoperto a emisfero, secondo la foggia bizantina, ma coperte di tetto e in forma ovoidale, quasi conica, generalmente poligonale, anzi ottagonale come a San Michele di Pavia, riposante su pennacchi a triangoli curvilinei. Ai quattro angoli del quadrato, per via di archi decrescenti a scaglioni, o di due riprese, come nel San Michele

Fig. 34 — Padova, Chiesa del santo

suddetto, o di volticelle coniche imbutiformi, i pennacchi trasformarono il quadrato nell'ottagono della cupola, raccordando i muri d'appoggio al tamburo poligonale. Raramente i pennacchi si adornano, e solo più tardi, nell'età inoltrata dell'arte romanica, vedesi, come a Sant'Andrea di Vercelli, dai capitelli d'imposta, in ogni angolo, innalzarsi una colonnina su cui sta uno dei simboli evangelici, e questo spiccare elegantemente sopra la conca del pennacchio. Dapprima le

cupole non erano aperte nel sommo, ma poi portarono un lanternone, che prese la forma di torre a Sant'Andrea di Vercelli e a Chiaravalle (fig. 35) presso Milano.

La cripta si stende in generale sotto il coro e il presbiterio elevati sul piano delle navi, e, nel maggior numero dei casi, vi si discende per una gradinata perpendicolare all'asse

Fig. 35 — Chiaravalle, presso Milano, Chiesa della badia

della maggior nave (fig. 36 e 37), o per due gradinate perpendicolari agli assi delle minori, o anche per altre tracciate nella cinta del coro, là dove intorno a questo gira un ambulacro. Coperte a volta, le cripte sono spesso sostenute da una boscaglia di colonne e di pilastri, in fondo alla quale

Fig. 36 — Verona, San Zeno. Cripta

si collocò la salma del patrono della città, o si accolsero le reliquie dei santi titolari della chiesa.[1]

Sul piano sopraelevato del presbiterio, ossia tra le due scalinate che mettono lateralmente al santuario, stendevasi il pontile, con parapetti a Modena, probabilmente anche nella cattedrale di Parma, e ancora stendesi a San Zeno di Verona (fig. 38).

Le torri campanarie presero un grande sviluppo, ora fiancheggiando la nave trasversa, come a Sant'Abbondio di Como (fig. 39), o la facciata, come a Borgo San Donnino,

[1] Cordero di San Quintino, *Dell' italiana architettura, ecc.* Brescia, 1829.

Fig. 37 — Verona, San Zeno. Interno

Fig. 38 — Verona, San Zeno. Fronte della cripta

ora elevandosi tra il coro e la nave, staccate al modo antico o aderenti alla chiesa, come a Modena, ad Albenga, a Pia-

Fig. 39 — Como, Sant'Abbondio

cenza (fig. 40). Quasi mai rotonde nell'età romanica, poligonali talvolta, come a Sant'Antonino di Piacenza, generalmente di pianta quadrata, le torri sono segnate all'esterno da rientramenti che corrispondono ai diversi piani, con cornici fregiate da archetti divisi da lesene, e più tardi da pila-

stri e colonne: così a Rapallo la torre della chiesa di Santa Maria di Valle Christi (fig. 41), di tipo francese assai tardo. Ne' primi piani delle torri romaniche si aprono feritoie e monofore; ne' superiori, a mano a mano che si ascende, alle bifore succedono le trifore, a queste le quadrifore, ecc. Sulle celle campanarie dischiuse alle onde sonore s'appuntano alti i coni o le piramidi, spesso ottagonali, in laterizio, con mattoni a scaglie, a spiga; e durante il periodo romanico inoltrato, negli spigoli lasciati vuoti per il passaggio dalla forma quadrata alla poligonale o alla rotonda si drizzano altre piramidi o torricelle. Massiccio, enorme, era uno dei più antichi campanili romanici quello di San Marco a Venezia, caduto per decrepitezza, e tale è quello della badia di Pomposa, fabbricato nel 1063 da maestro Diodato, come si legge nella iscrizione:

✠ ANNO . MLXIII
TEPORE DOMINI
ALEXANDRI PAPÆ
ET HEINRICI REGIS
ET MAINARDI: ABB*atis*
ATQVE MARCI PRIOR*is*
HEC TVRRIS FVNDATA E̅*t*
QVAM CONSTRVXIT
ATTO CVM VXORE SVA
WILLA . SVB INDIC*tione* ...
PRO QVIBVS PRECAMVR
V*t* OS (*omnes*) DIE ANT*eriore*. MIS*ereat* DS (*Dominus*)
✠ MAGISTER DEVSDEDIT ME FECIT.

Più eleganti dipoi i campanili, più svelti, elevatissimi avvicinandosi il periodo dell'arte gotica, sembrarono le antenne dell'albero nella nave della cattedrale, nuovo palladio che adunò i cittadini de' liberi Comuni intorno all'altare di Dio e allo Statuto, a giurare ne' giorni delle leghe lombarde, a creare i militi, a recarvi il bottino di guerra, il

gonfalone e il carroccio, i ceri votivi, e, nei dì del tripudio, i serici pallî.

Accanto alle cattedrali sorsero i battisteri: quelli di Santa Fosca, a Torcello (XI secolo); di San Giovanni in Fonte a Verona, riedificato fra il 1122 e il 1135;[1] di Cremona, costruito intorno al 1167, a pianta ottagonale, sul disegno di Teodosio Orlandino;[2] di Parma, iniziato nel 1196 per

Fig. 40 — Piacenza, Duomo

opera dell'Antelami. Dai battisteri di Alliate (881), di Biella e di Galliano, presso Cantù, quale immenso progresso! In ogni modo quei due di Cremona e di Parma, ancora di pianta ottagonale come i più antichi battisteri, si possono considerare l'ultima e più grandiosa forma di quella specie di sacri edificî, perchè, abbandonatosi l'uso di battezzare per immersione, il fonte battesimale entrò a far parte della

[1] MAFFEI, *Verona illustrata*, III, pag. 115.
[2] MURATORI, *Rer. Ital.*, tom. VII, col. 634.

chiesa madre, e si collocò in una delle sue cappelle presso l'entrata.

Attigui alle chiese sorsero grandiosi i monasteri, arricchiti

Fig. 41 — Rapallo (Riviera di Genova), Rovine della chiesa di Santa Maria di Valle Christi

per le donazioni de' principi e de' cittadini, e della magnificenza e dell'ampiezza loro attestano gli avanzi della badia

della Pomposa, sottratta nel 1001 da Ottone III al dominio dei vescovi ravennati, illustrata da Guido d'Arezzo; quella di Nonantola, risorta dalle rovine prodotte da un incendio (1017); di San Benedetto di Polirone, dove riposa la gran Contessa. Basta leggere lo statuto formulato da Ugone di Cluny nel 1009, accetto dai monaci farfensi, per comprendere quali linee grandiose seguisse il disegno delle chiese abbaziali e delle badie. Prescriveva l'abate Ugone che le chiese avessero 140 piedi di lunghezza e 43 di altezza, 65 le navate, e che vi fossero ben 160 finestre, all'ingresso due torri, un atrio per adunarvi i laici, una sagrestia di 58 piedi di lunghezza, con una torre contigua o a capo. E i monasteri avessero un dormitorio lungo 160 piedi, largo 24, con muri alti 23 piedi, illuminato da 97 finestre larghe 2 piedi, alte quanto giunga la mano ad aprirle. La sala per le adunanze dei monaci, lunga 43, larga 34, con quattro finestre ad oriente, tre a settentrione, dodici binate a occidente; il parlatorio lungo non più di 30 piedi. Il calidario lungo 25, altrettanto alto; il cenacolo o triclinio, 90 piedi lungo, 25 largo, con muri alti 23, e otto finestre da ogni lato alte 5 e larghe 3; la cucina lunga 30 piedi, larga 25; la dispensa di 70 piedi lunga, di 60 larga; gli ambienti destinati alle elemosine lunghi 60 e larghi 10; lo spedale per gl'infermi, di sei sale con un portico annesso, e di una settima per la lavanda de' piedi. Contiguo alla chiesa, un vasto ospizio di 135 piedi, con quaranta letti da una parte per gli uomini, altrettanti dall'altra per le donne oneste, e col cenacolo tra le due parti, nel mezzo dell'edificio. Di prospetto, una casa lunga 48 piedi, larga 30, la quale avesse comune il muro della sagrestia e fosse destinata ad accoglierví quanti esercitino arti meccaniche necessarie ai monaci. Dall'altro lato della sagrestia, il cimitero; dalla parte di mezzodì le stalle; allato al refettorio il bagno; prossimo ad esso il noviziato, e ne' quattro suoi angoli lo spazio per meditare, desinare, dormire e conferire. Infine un edifizio lungo 125 piedi e largo 25, nel quale gli orefici, i

miniatori, i tagliapietra e altri artefici esercitassero le loro arti.[1] L'abate Ugone non si trattenne a disegnare la forma

Fig. 42 — San Fruttuoso, presso Camogli (Riviera di Genova), Chiostro

delle ampie corti de' monasteri, con i chiostri in giro mirabilmente adorni. Uno degli antichi più poveri è quello della badia di San Fruttuoso, presso Camogli (fig. 42), con

[1] MABILLON, *Annal. Benedett.*, IV, l. 53, pag. 192; AMICO RICCI, *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*, I, Modena, 1857.

grosse colonne tozze e schiacciati capitelli scantonati agli angoli. È l'avanzo del fiorente monastero benedettino, che da Adelasia, moglie d'Ottone I, ebbe grandissimi donativi.[1] Ben più ricchi sorsero al principio del secolo XII, con colonne binate, capitelli storiati e fregi, come il chiostro di Sant'Orso ad Aosta (fig. 57); ma nell'Italia settentrionale non ebbero mai la magnificenza di quelli di Roma, dell'Italia meridionale e della Sicilia.

Degli edificî civili del tempo romanico poco ci resta. Si citano incertamente alcuni rari saggi di case costruite con pietre quadrate e con poche e strette finestre, piccole fortezze cittadine, talvolta porticate, e tra gli altri la casa Foretti a Padova.[2] Ma a Venezia si trovano tracce più sicure della forma dei palazzi dal IX al XII secolo; « essi sono concepiti sul piano degli alberghi privati di Roma antica, e comprendono quasi sempre un portico a colonne, aperto all'esterno, un gran vestibolo o atrio coperto, sul quale s'aprono, a destra e a sinistra, ufficî, sale d'aspetto e camere; infine una gran corte circondata da dipendenze e munita di pozzi-cisterne dalle vere scolpite... Il primo piano, simile al pianterreno, è destinato agli appartamenti particolari e alle sale di ricevimento. La scala principale si trova generalmente nel fondo dell'atrio, a destra; talvolta però nel mezzo del muro che separa l'atrio dal peristilio ».[3] Si citano ad esempio la casa Da Mosto, al traghetto dei Santi Apostoli, con ornamenti bizantini nella facciata, archi ogivali di stile copto o arabo in uso dal IX al XII secolo; il palazzo del Fondaco de' Turchi, con araba merlatura; il palazzo Loredan (XII secolo); il palazzo Bembo, pure nel Canal Grande, con la cornice del primo piano a grandi foglie d'acanto barbaro, segnalata dal Cattaneo come del secolo IX ed esistente di ugual forma tra le reliquie dell'antico San Marco nella basilica odierna;[4] la corte

[1] CASALIS, *Diz.* cit., v. III, pag. 367 e 368.
[2] A. RICCI, op. cit., I, pag. 475.
[3] Général L. DE BEYLIÉ, *L'habitation byzantine*, Grenoble-Paris, 1902, pag. 196.
[4] CATTANEO, op. cit., pag. 254.

del Remer, del XII secolo, che ci dà un esempio di casa con scalinata esteriore; il palazzo Businello (XI o XII secolo).

Quasi tutte queste case veneziane sono fornite di patere decorative, con animali in lotta, pavoni, grifi ed aquile; e son formelle del secolo XI o del principio del XII, simili a quelle del palazzo municipale di Cremona, provenienti da una fabbrica annessa al tribunale. In generale però le case erano di legno, coperte di stuoie e di paglia; e solo nel secolo XII si cominciarono a bandire ordini per la copertura di tegole, ad impedire gli incendî frequenti. [1] E le case si murarono da per tutto, e nel secolo XIII si costruirono palazzi all'ombra delle torri, i palazzi della Ragione, i palazzi del Podestà e del Capitano. Mantova, Cremona, Piacenza, Milano, Como, Bergamo, Brescia, Padova, Vicenza e Monza conservano di questi palazzi chiamati del Popolo o del Comune, del Pubblico, della Ragione, dei Consoli, del Pretorio o del Broletto. [2] Dapprima il popolo si adunava nelle piazze, sotto le torri del Comune, ad ascoltare i pubblici oratori, che salivano sopra una pietra detta *ringadora;* poi si provvide a sedi convenienti per le concioni, per i bandi dei consoli, per il governo comunale. Secondo Tristano Calco, sin dal 1198 a Milano il popolo acquistò una torre chiamata della Credenza di Sant'Ambrogio, per il pubblico Parlamento; [3] e al principio del secolo XIII si costruì un palazzo per il magistrato, che si chiamava podestà, e un altro si costruì nel Broletto Nuovo, piazza rettangolare contornata da pubblici edificî, tra i quali la *Curia Ducis* e il *Palatium Potestatis*. Nel mezzo del Broletto si eresse nel 1223 un palazzo per le pubbliche adunanze, che si conserva ancora in via Mercanti, e che ha « una singolare somiglianza con quello di Monza, sia per la forma e la distribuzione, sia per il suo stile ornamentale,

---

[1] A. Ricci, op. cit.

[2] Luca Beltrami, *Il palazzo del Comune detto « Arengario » in Monza*, Milano, 1890.

[3] Michele Caffi, *Illustrazione di Chiaravalle*.

sia ancora per la sua collocazione isolata dagli altri edifizî. Al pianterreno formò un portico spaziosissimo, al piano superiore ebbe una grandissima sala, alla quale sempre si ebbe l'ingresso solo per mezzo di qualche cavalcavia, non essendovi stata mai nessuna scalinata a lato del palazzo ».[1]

Analogamente al palazzo arèngario milanese, se ne costruì uno a Monza verso il 1293, e si compì in quest'anno, sotto il regime del nobile e potente milite Pietro Visconti, il cui palazzo, ora distrutto, era unito a quello per mezzo d'un cavalcavia. Dalla residenza del podestà si passava nel

Fig. 43 — Piacenza. Palazzo del Comune. Fronte

gran salone del palazzo Comunale, riservato ai pubblici ufficiali, mentre era lasciato al popolo il portico a pianterreno, portico rettangolare, con triplice fila di pilastri tanto nella banda trasversale quanto in quella longitudinale. Da pilastro a

[1] Luca Beltrami, op. cit., pag. 19.

pilastro volgonsi gli archi in gran parte a tutto sesto nel palazzo esemplare di Milano, a sesto acuto in quello di Monza·

Fig. 44 — Piacenza, Palazzo del Comune. Fianco destro

Su gli archi si stende un impalcato che regge il pavimento del piano superiore, della gran sala arengaria.

Più ricco di tutti è il palazzo Comunale di Piacenza, iniziato il 16 luglio del 1281, col disegno e la direzione di Pietro Borghetto, Jacopo Campanario e Negro de' Negri, rifatto ora nell'interno, ma ancora, nell'esterno, ricordo del fasto primitivo nel giuoco della disposizione del materiale laterizio frammisto a pietra da taglio, lungo le cornici, i fregi, intorno agli archi delle finestre (fig. 43, 44, 45).

Anche Mantova nel secolo XIII ebbe restaurato il suo palazzo della Ragione, mentre infieriva la guerra contro il feroce Ezzelino; e Padova compì la sala monumentale del

Fig. 45 — Piacenza, Palazzo del Comune. Fianco sinistro

suo, lunga metri 81.05, larga 27.01, per opera dell'architetto Roccalica.

La forma dei palazzi della Ragione, quando la libertà comunale fu fiaccata, servì di tipo a quella delle reggie (esempio il palazzo degli Scaligeri a Verona, fig. 46). Sta

per passare il tempo in cui il Comune di Cremona poteva dire al principe di concedergli d'avere il suo palazzo fuori le mura della città;[1] esso torreggerà, enorme castello, nella città stessa, munito di ponti levatoi e di porte ferrate.

La fierezza paurosa dell'uomo medioevale si manifesta nelle torri, a cui sembrano stringersi le case per protezione e difesa, e tra le quali s'innalzano come lance dal piano. Nel

Fig. 46 — Verona, Palazzo degli Scaligeri

secolo XII, imperversando le civili discordie, le torri s'affollarono nelle città lombarde, e Pavia ebbe il nome di turrita. Famosa è la torre elevatissima del principio del secolo XII, eretta a Bologna da Gherardo Asinelli, spiombante un metro appena; e l'altra molto più pendente, sorta verso lo stesso tempo e a breve distanza, presso le case di Filippo e Oddo Garisendi (fig. 47).

[1] MURATORI, *Antichità italiane*, dissertazione XLV.

Nel secolo XIII si cominciò a inibirne negli statuti civici la costruzione, ad atterrarne per guarentigia de' cittadini, salvo alcune qua e là (una a Genova in onore di

Fig. 47 — Bologna, le torri Garisendi e Asinelli

Guglielmo Embriaco cui appartenne, fig. 48); e anche si dette mano a demolire quelle che minacciavano di crollare; ma intanto le vette dei colli si coprirono di castelli. Nel 1257 Ezzelino

aveva fatto costruire la rocca di Monselice, e da per tutto ne sorgono come a gara, e le cronache raccontano d'in-

Fig. 48 — Genova, Torre degli Embriaci

cendî, di assalti, di distruzione di castella. La loro storia è ignota o quasi; e non essendovi chi raccolga quei documenti preziosi della vita sociale e dell'architettura militare, l'oscurità che li avvolge diviene ogni giorno più profonda.

Ruderi informi sono i più antichi, quelli di Canossa e di Carpineti, che furon sede della Contessa Matilde; e cadono

Fig. 49 — Aosta, Torre Pailleron

da tutte le parti anche i meno antichi, o sono disfatti dai ricostruttori. Nel bassorilievo della porta della cattedrale modenese, detta della Pescheria, vedesi la rappresentazione di un castello scolpita verso il 1106: il mastio è circolare,

con la cima coronata di merli e con due aperture arcuate tra cui pende un enorme scudo; attorno gira una muraglia o cortina merlata circondata dalle acque, a destra e a sinistra difesa da bastie di legno a pianta quadrata, ra-

Fig. 50 — Aosta, Torre del Lebbroso

stremantisi verso l'alto, pur esse coronate da merli, divise in due piani, formate da travi, con traverse e panconi calettati insieme e fermati da grandi chiodi nelle commessure. Altre tracce si troverebbero per lo studio de' monumenti

d'architettura militare nell'Italia superiore [1] all'età romanica, là dove più abbondano le tracce di castelli, verso i confini della penisola e lungo l'arco appenninico che da ponente si volge a mezzogiorno, già ricco di oppidi liguri fortificati, di propugnacoli ardui ai Romani. Ad Aosta ancora si vedono i resti della torre Pailleron (fig. 49), che il Promis [2] considera di opera romana e la meglio conservata fra le torri delle

Fig. 51 — Aosta, Torre Bramafam

antiche mura, costruite probabilmente da Augusto, certo non dopo di lui, come risulta dal fatto che le pareti interne ed esterne non sono rastremate, ma verticali e diminuenti per riseghe; e dall'altro che dal lato interno le mura presentano l'*opus incertum*.

Con pietre delle mura romane fu costruita la torre del

[1] La sola opera di Carlo Promis (*Trattato d'architettura di Giorgio Martini*) soddisfa al bisogno per età men remota; nè per la romanica più antica basta a noi il trattato di A. v. Cohausen (*Die Befastigungsweifen der Vorzeit und des Mittelalters*, Wiesbaden, 1898).

[2] *Antichità d'Aosta*, Torino, 1862, pag. 134.

Lebbroso ad Aosta (fig. 50), quando nell'XI secolo la città, ridotta a completa rovina dalle guerre del X, cominciò len-

Fig. 52 — Susa, Porta Savoia

tamente a ripopolarsi e a munirsi di torri composte coi materiali delle antiche, atterrate [1] nel circuito delle mura. Ad Aosta pure si vedono resti di mura romane, e appresso la

[1] De Tillier, *Historique de la vallée d'Aoste*, 2ᵉ édition, Aoste, 1888; Bérard, *Antiquités romaines et du moyen âge dans la vallée d'Aoste*, Turin, 1881.

torre rotonda Bramafam del XII secolo (fig. 51). A Susa le torri, a fianco della porta detta di Savoia e presso la badia di San Giusto (fig. 52), sono disposte come nelle porte delle mura romane: porta Latina, Asinaria e Appia. Quelle torri furono abbassate e ricoperte di lastre di schisto, nel 1789, quando le mura vennero ridotte a metà dell'altezza, completamente guaste e in parte abbattute.[1]

Le torri delle porte e le fortificazioni si coronarono di merli sin dal 912, come ne fa fede un documento, pubblicato dal Muratori, di una torre « *cum bertiscis, merulorum propugnaculis, aggeribus atque fossatis* ». I merli generalmente si usarono rettangolari nelle costruzioni difensive del partito guelfo, a coda di rondine in quelle del partito ghibellino. Ne' merli si praticarono fessure o feritoie, e nelle mura de' palazzi, come nelle cinte delle fortificazioni, alcuni fori, che servivano a spinger fuori delle baracche sovrastanti alle strade. E come i Musulmani mettevan fuori delle finestre certe gabbie dette *muscarabi*, così se ne costruirono nelle opere di difesa. Alle porte si fecero rinforzi o barbacani, e nel secolo XIII i ponti levatoi; davanti alle torri, nel secolo XI si costruì un *anteportale*, o una *clavicula* falcata, e più tardi in Lombardia un *rivellino* quadrangolare o pentagonale. In alto delle torri era la vedetta, dove con segnali, con fuochi, con artificî detti mirre, si trasmettevano lontano avvisi e ordini. Da torre a torre si combatteva come su navi da guerra per aggranfiarsi: la vinta era mozza o spianata.

In generale può dirsi che prima si costruirono torri e castelli nelle campagne de' signori; poi torri cittadine e le porte delle città; in seguito, al principio del secolo XIII, il governo del Comune resosi indipendente, si eressero i palazzi della Ragione o dei Podestà, con l'altissima torre;

---

[1] CASALIS, op. cit., XX, pag. 581.

infine i signori costruirono forti castella a difesa del loro predominio sul Comune, o palazzi magnifici e cittadelle.[1]

* * *

L'architettura romanica ebbe ampio sviluppo in Piemonte e nel Monferrato, dove molti monumenti vantano una grande antichità. La chiesa di Santa Fede vuolsi fondata nel 543 da San Mauro, allorquando da Montecassino, recandosi in Francia, sostò in Vercelli; e la chiesa di Santa Maria di Vezzolano da Carlo Magno, in rendimento di grazie alla Vergine per essere stato liberato da spaventose visioni avute cacciando in quei dintorni, e da attacchi epilettici cui andava soggetto. Meglio sarebbe ricercare nei primi moti dell'architettura romanica, subito dopo il Mille, un primo influsso del novarese San Guglielmo, che, dopo aver riformato conventi di Borgogna, dell'Ile-de-France e di Normandia, fondò nelle terre de' suoi fratelli, nella diocesi d'Ivrea, un'abbazia. Appena però in qualche campanile del principio del secolo XI v'è qualche segno del rinnovamento verso cui l'arte tendeva a gran forza, e appunto in uno della monumentale abbazia di San Benigno in Fruttuaria (fig. 53), fondata da San Guglielmo, nell'altro della chiesa di San Giusto di Susa, di 9 metri di lato, eretto circa il 1026 (fig. 54), e in quelli di Sant'Ambrogio in Val di Susa, di Santa Maria presso San Giusto, infine di Santo Stefano d'Ivrea (fig. 55), chiesa fondata, insieme con la badia benedettina, da Enrico, vescovo di quella città, gran cancelliere dell'imperatore Enrico III, e distrutta per dar luogo al canale che dalla Dora conduce le acque a Vercelli.

Il campanile di San Benigno, detto del re Arduino, è la sola parte che avanzi della vetusta abbazia fondata e dotata da San Guglielmo, consacrata solennemente il 23 febbraio 1003 da Ottobiano arcivescovo d'Ivrea, alla presenza di re Arduino,

---

[1] ROHAULT DE FLEURY, *La Toscane au moyen âge*, Paris, 1874.

Fig. 53 — San Benigno (Piemonte). Campanile dell'abbazia

come si ha dall'iscrizione metrica conservata nella cronaca Fruttuariense, o della badia sorta nel podere detto Fruttuaria, proprietà de' fratelli di San Guglielmo, presso il villaggio Vi-

Fig. 54 — Susa, San Giusto. Campanile

gisulto, non lungi dalla selva Gerulfia, fra l'Orco e il Malone.[1] L'altro campanile, della cattedrale di Susa, più ingentilito,

[1] Bosio, *Della monumentale abbazia di San Benigno in Fruttuaria*, ne *L'Arte in Italia*, vol. V, Torino, 1873, pag. 135 e seg.

sorse con la chiesa stessa dedicata il 17 ottobre 1028 a San Giusto dal marchese Manfredo II (padre della grande Adelaide), dalla sua consorte Berta e dal vescovo Alrico suo fra-

Fig. 55 — Ivrea, Santo Stefano. Campanile della distrutta abbazia

tello.[1] Nel 1029 questi principi affidarono la chiesa ai monaci benedettini.

Come in Francia, così in Piemonte, i grandi edifizî religiosi

[1] SACCHETTI, *Memorie delle chiese di Susa;* CASALIS, *Diz. geogr.* vol. XX, art. *Susa,* pag. 582, 634 e seg.

nell'età romanica, più che le cattedrali, furono le abbazie. Dalla badia Fruttuariense a quella della Novalesa, di Sant'Orso

Fig. 56 — Aosta, Sant'Orso. Campanile

d'Aosta, di Vezzolano, può tracciarsi la storia dell'architettura religiosa in Piemonte, la qual cosa dà a divedere che, mentre l'arte lombarda aveva più facilmente rapporti e scambi con

la germanica, per le vie del Monferrato e del Piemonte scendeva l'arte francese più vivace e ardita, e di là s'insinuava in Lombardia.

A Sant'Orso (fig. 56), nel chiostro mirabile che reca la

Fig. 57 — Aosta, Sant'Orso, Chiostro

data del 1133, possiamo osservare un saggio evidente dell'arte importata di Francia (fig. 57).

Tranne i capitelli d'un lato del chiostro, semplicemente decorativi, gli altri hanno storie bibliche, evangeliche, chiesastiche, allegoriche, eseguite verso il 1133, come leggesi in un capitello con l'iscrizione:

ANNO AB INCARNATIONE | DNI M°. C°.
XXX° | III° IN HOC CLAVSTRO REGVLARI |
VITA INCEPTAM EST.

In uno dei lati del chiostro si vedono storie relative in parte alla vita del Cristo, frammiste alle rappresentazioni dei fratelli ebrei nella fornace e ad altre simboliche. In un capitello vediamo l'Annunziazione della Vergine, in una faccia

Fig. 58 — Aosta, Sant'Orso. Capitello del chiostro

prossima un profeta coronato, poi la Natività con il Bambino nella culla, cinto di corona imperiale in capo, riscaldato dai due animali, mentre la Vergine è coricata in un letto con le cortine che un'ancella sta aprendo. Nel capitello seguente

si vedono i tre Re Magi ed Erode; in un altro Giuseppe che sogna, l'angiolo che gli appare, e Giuseppe in atto di guidare il giumento su cui siedono Maria e il Bambino incoronati. Segue la figura di Lazzaro coperto di piaghe, ignudo;

Fig. 59 — Aosta, Sant'Orso. Capitello del chiostro

Epulone seduto a mensa e un servo che gli reca le vivande; e continua la rappresentazione della parabola con un coppiere di Epulone, con un uomo che attinge acqua ad un pozzo girando una ruota. Infine, dopo una serie di capitelli ornamentali, a becco di civetta e a nastri gemmati, con uccelli di rapina a testa umana, ora barbata, or no (fig. 58), comincia il secondo lato del chiostro. Fra gli altri capitelli allegorici di

Fig. 60 — Aosta, Sant'Orso. Capitello del chiostro

quel primo lato convien ricordarne uno che rappresenta l'antica favola del gallo e della volpe (fig. 59), cara agli artisti romanici: in una faccia si vede il gallo che mette il collo in un vaso stretto in cima, mentre la volpe sta a guardare; e in un'altra la volpe che mangia e il gallo a becco asciutto.

Il secondo lato del chiostro di Sant'Orso mostra figurate ne' capitelli le storie d'Israele. Vi è l'angiolo che lotta con Giacobbe, vi è Rachele e poi Lia, una dopo l'altra, come in rassegna. E la rassegna procede ne' successivi capitelli,

con la famiglia di Giacobbe, la torma de' cammelli, Lia, Rebecca, Esaù, il gregge (fig. 60), Lia e Rachele di nuovo sotto

Fig. 61 — Aosta, Sant'Orso. Capitello del chiostro

un padiglione in cui è scritto IDOLVM, e sta Labano. Passano altre mandrie, Giacobbe al pozzo, Rachele e Lia, Labano

come un re con lo scettro gigliato, Iddio, la scala di Giacobbe, Rebecca e Giacobbe ancora. E dopo altri capitelli

Fig. 62 — Aosta, Sant'Orso. Capitello del chiostro

ornamentali di uomini che si appoggiano a piante uscenti da vasi, di teste di capra dalle quali si dipartono rami con fettucce perlate, uccelli di rapina, ecc., ecco RVBEN . SIMEON .

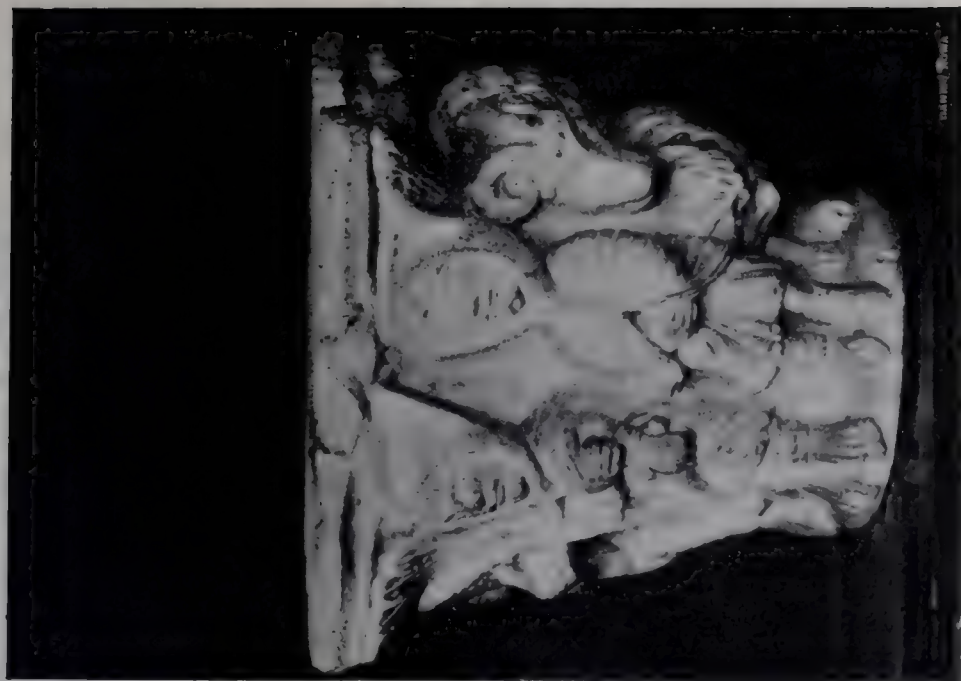



Fig. 63 e 64 — Torino, Museo Civico. Capitelli (n. 2608 e n. 2611)

IOSEPH . IVDAS, e di nuovo Giacobbe, Rebecca, Isacco nel letto, Esaù alla caccia del cervo, Rebecca nel letto con le ostetriche attorno e con i due bambini Esaù e Giacobbe che sfuggono dal ventre materno. In questo lato del chiostro lo scultore segue il filo del suo discorso, quantunque raramente le figure indicate dall'iscrizione abbiano un movimento, un atteggiamento, una propria vita (fig. 61, 62). Sono

Fig. 65 — Dintorni di Perpignan, Chiostro d'Elne

come i materiali d'un teatro di marionette appesi ai capitelli del chiostro di Sant'Orso.

Nel terzo lato vi sono ad ogni capitello quattro cerchi con una testa nimbata che ha un rotulo a semicerchio; nel primo di essi si legge: ZACHARIAS POPVLO SVO IRATVS EST DOMINVS; nel secondo: MALACHIAS MALE DICTVS DOLOSVS; nel terzo: SOPHONIAS LAVDA FILIA SYON, ecc. Seguono così tutti i profeti co' loro motti, finchè si rappresentano la Risurrezione di Lazzaro, le scene della vita di Sant'Orso, San

Pietro, il vescovo Arnolfo, QVI REDDIT PRIMVS PRIOR SANCTVS VRSVS, Sant'Agostino e Sant'Alberto vescovo.

Altri capitelli provenienti dalla città d'Aosta, che si conservano nel Museo Civico di Torino, possono mettersi a riscontro con quelli del chiostro di Sant'Orso; e sono uno

Fig. 66 — Arles, Saint-Trophime. Chiostro

(n. 2608) col serpente avviticchiato all'albero del bene e del male, che tenta i nostri primi progenitori (fig. 63), l'altro (n. 2611) coi pastori tra le mandre mentre un angiolo annunzia loro la nascita del Fanciullo divino (fig. 64).

Lo scultore di questi capitelli ricorda per la forma altri di Francia, onde probabilmente deriva, come può vedersi al confronto de' capitelli del chiostro di Elne (fig. 65), nei

dintorni di Perpignan, e di quelli d'una parte del chiostro di Saint-Trophime ad Arles (fig. 66, 67, 68); ma esso ha le forme o monotone all'eccesso, come ne' capitelli del lato dei profeti, o sconnesse, come in quello delle rappresentazioni della vita del Cristo, o scomposte in troppe parti, come nel terzo dell'istoria di Giacobbe.

Il balbuziente non sa esprimersi, non sa rappresentare i suoi concetti. Ma eccoci ad un altro maestro ben più com-

Fig. 67 — Arles, Saint-Trophime. Capitelli del chiostro

pleto che viene di Borgogna nel Monferrato, nella chiesa della badia di Vezzolano presso Albugnano d'Asti.

Nel Monferrato, regione cavalleresca, dove sonavano le tenzoni e le cobbole de' trovatori di Provenza, la chiesa di Vezzolano attesta de' vincoli d'arte stretti con la Francia. Il più antico documento relativo all'abbazia risale al 1095, ed è la conferma a un'investitura data della chiesa e de' suoi beni a Teodulo, detto Fanto, e a Efisio *praesbiteri et officiales*

sancte Vezzolanensis Ecclesiae. Ma la chiesa dovette rifarsi e sorgere nella forma splendida, che ancora si ammira, circa il tempo in cui fu costruito il nartice, che reca la data del 1189.

La chiesa (fig. 69), di metri 30.01 di lunghezza per 11.55 di

Fig. 68 — Arles, Saint-Trophime, Galleria del chiostro

larghezza, è divisa in due navi, [1] secondo la forma eccezionale che si ritrova a Chassier (Ardèche), a Taxo-d'Amont nei Pirenei orientali, nella cripta di San Niccola di Neufchâteau. [2]

[1] Mella. *Chiesa e badia di Vezzolano* ne *L'Arte in Italia* (rivista mensile di belle arti), Unione tip.-editrice, Torino, I, 1869, pag. 39 e seg., 56 e seg.; Antonio Bosio ne *L'Apologista*, n. 47 e 48, e nel volume *Storia dell'antica abbazia di N. S. da Vezzolano*, Torino, 1872. Altri articoli sulla chiesa di San Giovanni, di Giuseppe Manuel, in *Miscellanea di Storia italiana*, vol. I, Torino, 1864, e di Ettore Bracco, in *Emporium*, vol. II, 1896.

[2] Enlart, op. cit.

La nave maggiore è spartita in tre campate quadre, coperte di volte a crociera, rette da pilastri massicci e da pilastri minori situati nel mezzo d'ogni arco longitudinale, ed è chiusa da un breve presbiterio, innalzato su tre gradini, congiunto ad un'abside semicircolare, acuta in alto, così come sono acuti gli archi longitudinali della chiesa e quelli interposti.

La facciata ha tre ordini di gallerie: uno sopra la porta, il secondo interrotto dalla finestra, il terzo sotto il coronamento, nel modo usato in Francia, in parecchie chiese di Angoulême, Bécheresse, Champouillon, ecc.[1] Nella seconda galleria sta il Cristo benedicente e due arcangeli ai lati,

Fig. 69 — Vezzolano, Badia. Chiesa di Santa Maria

l'uno con la spada sguainata, l'altro in atto di trafiggere il drago; nella superiore, fra gl'intercolonnî, di qua e di là da quello di mezzo, stanno due alati cherubini sulle ruote, e sul culmine sporge il busto di Gesù in atto di benedire,

[1] Enlart, op. cit., pag. 315, nota 6.

saldamente costruito, solenne. Gli arcangeli, che assistono nella galleria mediana il Redentore, hanno una dolce espressione, la testa ricciuta e tonda, il manto semplice con belle

Fig. 70 — Vezzolano, Badia. Porta maggiore della chiesa

e morbide pieghe; e Cristo ha la testa eretta, ispirata, sacerdotale. Le decorazioni delle cornici nella porta (fig. 70) sono tratte dalla flora naturale: file di rosette con i loro pistilli, file di mughetti curvi sullo stelo. Sono di stile francese nella

sua forma più pura, della fine del secolo XII, ma non corrispondenti ad altre parti dell'edificio e della porta stessa (fig. 71),

Fig. 71 — Vezzolano, Chiesa di Santa Maria. Particolare della porta

che sono opera d'un rozzo maestro indigeno, come può vedersi là dove è appena abbozzato un bucranio ricavato dall'antico.

Nella navata centrale, all'altezza del secondo arco, sta un tramezzo o una tribuna (fig. 72), formata da un muro retto

da arcate a sesto acuto poggianti sopra colonne con capitelli di vario disegno. Sopra il muro stendesi un lungo bassori-

Fig. 72 — Vezzolano, Chiesa di Santa Maria. Tramezzo

lievo in marmo, con la seguente iscrizione apposta alle figure de' patriarchi:

HEC SERIEM SANCTAM PRODVXET IN ORBEM MARIAM
QVE PEPERIT VERAM SINE SEMINE MVNDA SOPHIAM
ANNO AB INCARNATIONE DOMI MCLXXXVIIII REGNANTE
FREDERICO IMPRE COPLETV E OP SVB PPO VIDONE.

Un'altra iscrizione è apposta sulla composizione del transito della Vergine:

AD VIRGINIS FVNVS MOESTVS STAT GREX DVODENUS.

E sulla risurrezione di Maria, questa:

SVRGE PARENS XPI TE VOCAT QVEM GENVISTI.

E sull'incoronazione:

COLLOCAT ECCE PIAM XPS SVPER ASTRA MARIAM.

La grande composizione (fig. 73, 74) ha singolar movimento. Gli apostoli si stringono intorno al letto funerario di Maria con atteggiamenti pieni di dolore: uno si porta la mano al volto, un altro con la testa china incrocia le braccia, un terzo tiene le mani presso il capo venerato della Vergine: sono tutti sorprendenti nella loro semplicità, nell'ingenuità sincera. Nè meno sorprendente è la Vergine, che si sveglia ringiovanita, rinata alla vita e alla luce, portata in cielo dagli angioli, i quali le spargono intorno nubi d'incenso. Solenni sono i patriarchi che in lunga schiera assistono al trionfo della Vergine, con i loro rotuli spiegati, con atteggiamenti caratteristici, mosse varie e animate. Siamo ben lontani dalle file di figure rigide, monotone, appiccicate ai fondi, compassate. Qua un patriarca medita con la testa poggiata alla mano, o con essa si stringe il mento; là due patriarchi ragionano insieme, ed altri con le teste accostate che spingono innanzi lieto e maravigliato lo sguardo sorpreso. Sono in gran parte barbati, ma vi sono Booz ed altri imberbi; tutti seggono di séguito sopra un lungo banco, ma chi accavalca le gambe e chi si piega di tre quarti a destra o a sinistra; e i manti variamente si drappeggiano e avvolgono i personaggi e cadono variamente.

L'artista ha dato alle figure i loro caratteri essenziali rappresentandole nel modo che il soggetto si delineava spontaneo alla sua mente, con semplicità e con la massima convenienza religiosa. Sembra aver sentito nell'anima la legge che Leonardo bandì quasi tre secoli dopo: « Non fare mai le teste diritte sopra le spalle, ma voltate in traverso, a destra o a sinistra, ancorchè esse guardino in su o in giù, perchè gli è necessario fare i lor moti che mostrino vivacità desta e non addormentata ».

La grande composizione è dello stesso scultore delle facciate, un borgognone di grande valore, non un comacino, come è stato detto sin qui; e che sia il medesimo si riconosce non solo dal riscontro delle figure, ma anche per il bel gotico francese de' capitelli del tramezzo, in cui le foglie

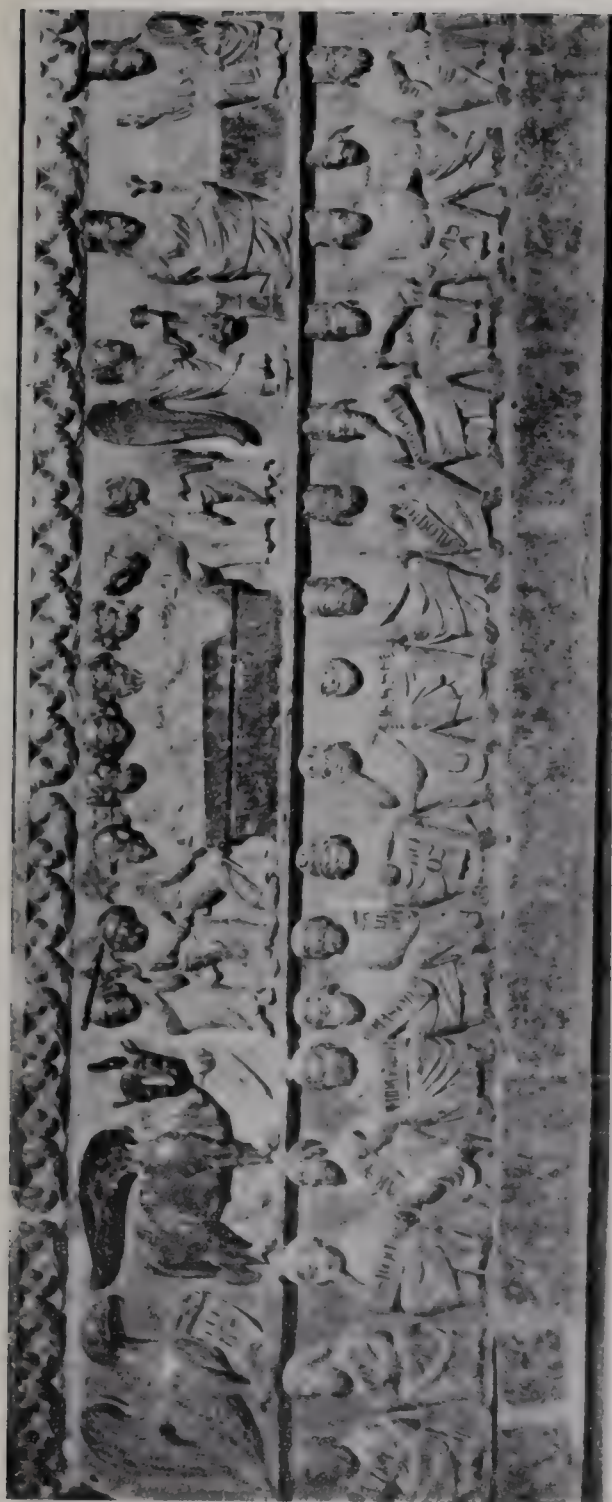



Fig. 73 — Vezzolano, Santa Maria. Parte a sinistra della scultura del tramezzo

ritraggono della vegetazione naturale, senza che la stilizzazione ne abbia tolta la freschezza e la sincerità. Le figure sono colorate da un segno nero nelle sopracciglia, da un tondo pur nero negli occhi, da colore or giallo or di cenere ne' capelli e nella barba, da una tinta di ciliegia nei pomelli delle guance, da rosso cinabrino nelle labbra, rosso purpureo ne' calzari degli angioli, da un azzurro nel loro manto, il quale pare invetriato, e conferisce alla grande scultura l'aspetto d'una maiolica smaltata. L'oro illumina le corone e i contorni delle penne degli angioli, e il fondo è azzurro nel bassorilievo, verde negli archi. Nella colonna a destra del tramezzo, una figura dipinta fa séguito alla linea de' patriarchi, e porta il nome IOSEF, di uno stile che fa perfetto riscontro alle figure scolpite. Scultura, pittura e architettura formavano così un tutto armonico e splendente nella chiesa di Vezzolano.

Lo scultore del tramezzo si rivede nell'abside della chiesa, costruita a filari concentrici di mattoni e di pietre squadrate. Nella finestra mediana dell'abside sta l'arcangelo Gabriele, a sinistra, e la Vergine, a destra, policromi come i profeti e i patriarchi del tramezzo: la testa dell'angiolo è piena, nobilissima, grandiosa; la Vergine porta la corona regale. Due capitelli, a destra e a sinistra dell'arco trionfale, sono pure della stessa mano del maestro francese: in uno di essi sta un uomo in atto di sonar la siringa; nell'altro, uno con le gambe incrociate a' piedi d'una torre, che suona il violino, assistito da un'aquila.

Questo scultore raffinato, che recava tra noi il dolce stil di Provenza, è in contrasto col maestro indigeno di cui vediamo altre sculture della chiesa: capitelli con Sansone a cavallo del leone che uccide, un guerriero con lo scudo imbracciato in atto di trafiggere la gola d'un centauro arciere. E questo maestro indigeno è differente dall'altro che nel chiostro della badia rappresentò sui capitelli l'Annunziazione di Maria, la Visitazione e la Natività, con figure lunghe, schiacciate, con pieghe ad angolo acuto a punta di freccia

Fig. 74 — Vezzolano, Santa Maria. Parte a destra della scultura del tramezzo

sulle ginocchia e sulle spalle. Ricordano avorî francesi quelle sculture del chiostro colorato da composizioni di maniera franco-piemontese. E ancora un altro segno d'arte francese

Fig. 75 — Genova, Cattedrale. Porta

a Vezzolano può vedersi nel fornimento in ferro dell'antica porta della badia, ora fissato sopra una porta moderna, per la quale si va alle case coloniche: sono tante aste gigliate

con chiodi a gemma in forma di mandorla, come si vede di frequente sulle porte delle chiese di Francia.

Queste infiltrazioni d'arte francese nel Piemonte, nel

Fig. 76 — Genova, Cattedrale. Porta

Monferrato (e può aggiungersi anche nella Liguria, dove le cattedrali di Genova [fig. 75, 76, 77] e d'Albenga, le chiese di San Salvatore presso Lavagna e di San Remo, ecc.,

mostrano la fusione avvenuta nel secolo XIII dello stile gotico-francese con le forme indigene) corrispondono bene

Fig. 77 — Genova, Cattedrale. Porta

all'ubicazione delle regioni, alle condizioni della loro vita in continuo rapporto con i paesi d'oltremonte, alla loro storia politica, civile e letteraria. Continue sono le tracce di quei rapporti nel Piemonte, nel Monferrato e nella Liguria. Il

Dartein notò già i caratteri dell'arte romanica francese nella chiesa di Santa Fede a Cavagnolo, in San Lorenzo a Montiglio [1] (fig. 78) e in Santa Maria di Vezzolano; ma in molti altri edificî di quelle regioni, di cui abbiamo dato abbondanti esempî perchè quasi ignorati sin qui, si possono vedere le naturali connessioni con l'arte di Francia, e quindi comprendere come l'arte francese del Mezzogiorno, affluendo

Fig. 78 — Montiglio, San Lorenzo. Lato destro dell'interno

per le vie del Piemonte, portasse alla Lombardia preziosi elementi per il rinnovarsi dello stile architettonico. Lo stile romanico prese uno sviluppo singolare nel Piemonte e nel Monferrato nel secolo XI e nel XII, e finanche le piccole chiese

[1] EDOARDO MELLA, *Chiesa di San Lorenzo a Montiglio d'Asti*, Torino, 1874, nell'*Ateneo Religioso*.

Il Mella ha scritto anche dell'*Antico battistero della cattedrale di Biella* (*Id.*, Torino, 1873) e di *San Secondo a Cortazzone d'Asti* (negli *Atti della Società d'archeologia e belle arti per la provincia di Torino*, vol. I, fasc. 5, 1877); *Della badia e chiesa di Santa Fede presso Cavagnolo al Po* (*L'Arte in Italia*, II, Torino, 1870).

di campagna, come San Vittore di Montemagno (fig. 79) e San Nazario di Montechiaro d'Asti, sono segno di una grande fioritura artistica.

La chiesuola di San Nazario sorge in mezzo ai campi,

Fig. 79 — Montemagno, San Vittore

con la bella porta dall'archivolto a ferro di cavallo, con cornici di mattoni in piano, di mattoni a denti di lupo composti

di laterizio e di arenarie, di un fregio di cornucopia uniti a spire e d'un altro a trecce. Gli archetti s'incrociano sotto il coronamento della facciata, svolgendosi su mensolette a foglie, a pine, a nodi; e lungo la facciata corrono fasce a filari di

Fig. 80 — Vercelli, Sant'Andrea

mattoni e di arenarie, non in linea continua, disuguali per numero e per altezza. Le stesse fasce corrono lungo i fianchi

e l'abside della chiesuola, e corrono pure e s'intrecciano gli archetti retti da mensoline trapezoidali, sotto il cornicione a trecce scolpite, e lungo le divisioni de' piani del campanile, sopra le monofore del piano inferiore e le bifore de' superiori. Tanto il campanile come l' abside hanno basamenti con sagome forti, grandiose, veramente romane.

Fig. 81 — Torino, Museo Civico. Capitello

Le forme sviluppate dell' architettura romanica in Piemonte e nel Monferrato accolgono presto i nuovi progressi architettonici di oltralpe. A Tronzano, fra Vercelli e Torino, troviamo la piccola chiesa col sistema, usato nelle grandi, delle volte a crociera e de' pilastri a fascio; e a Vercelli le forme romaniche raggiungono ogni compiutezza: nel campanile del duomo, principiato nel 1151 in laterizio, dove si trova il più ricco sviluppo del fregio ad archi incrociati; nel San Bernardo, costruito nel 1164, con l'architettura nell'interno veramente tipica delle costruzioni in laterizio; nel Sant'Andrea (fig. 80), del principio del XIII secolo, che segna il trapasso dalle forme romaniche alle gotiche, l'unione di

Fig. 82 — Torino, Museo Civico. Rilievo proveniente dalla badia della Novalesa (n. 812)

forme indigene e straniere, ed è perfetto nella tecnica della costruzione.[1]

L'importazione delle forme francesi in Piemonte, nel Monferrato e nella Liguria è dimostrata anche dalla scultura e dalla pittura, da tutte le arti, che ne lasciarono i contrassegni in queste regioni sino al fiorente Rinascimento. Nel Museo Civico di Torino, oltre ai frammenti accennati, ve ne sono altri caratteristici dell'arte oltramontana: un capitello (fig. 81); una lunetta proveniente dalla badia della Novalesa, assegnata al secolo XI, certo del XII (fig. 82); il frammento del secolo XIII di un gruppo della Madonna col Bambino (n. 3383); infine diversi rilievi (n. 665-671), indicati come d'arte toscana e della fine del secolo XIV, mentre sono francesi del XIII inoltrato.

* * *

L'architettura veneziana nel secolo XI segnò la grande fioritura vitale della potente Repubblica, che, in frequente contatto con l'arte dell'Impero bizantino, si acconciò all'orientale, senza dimenticare però molte forme de' bassi tempi vissute a Ravenna e nell'Istria, e accogliendone anche di nuove venute di Lombardia per la via di Verona.

La chiesa di San Giovanni Decollato, a Venezia, sorta nel 1007; la cattedrale di Torcello, rinnovata dal doge Pietro Orseolo nel 1008, quando Orso suo figlio ne fu eletto vescovo; il duomo di Caorle, costruito nel 1038, con caratteri essenzialmente bizantini[2] e con il campanile cilindrico — secondo gli antichi di Ravenna, però col culmine a cono — sono i primi saggi del rinnovamento artistico nel Veneto. Con essi può citarsi la chiesa della badia benedettina della Pomposa, rinnovata in parte nel 1036, data che si legge nel pavimento a musaico (MXXXVI ✠ VII MAII DEDICATA), e fornita di un portico

---

[1] Stiehl, op. cit.
[2] Cattaneo, op. cit.

pittoresco nel 1150, con elementi bizantini, fregi ben lavorati, marmoree lastre a rilievi, mattoni combinati di vario colore, costruito da Ezomazulo, maestro forse greco. Il campanile che sorse accanto, iniziato da maestro Diodato nel 1063, reca elementi decorativi simili all'atrio: grande ricchezza, notevoli capitelli a trapezio, delle lesene senza cimasa e collarino, nelle parti basse dell'edifizio, a sostegno delle cornici, ben differenti dalle lesene rotonde con capitelli bizantini del

Fig. 83 — Venezia, San Marco, Porta laterale a sinistra
Parte a sinistra dell'architrave

San Marco di Venezia. Nella chiesa rinnovata e nel campanile della badia della Pomposa continuano le forme antiche cristiane dei fregi ad archetti, e le antiche ravennati nelle finestre strette con sguancio obliquo, nei fregi a denti e nelle nicchie.[1]

La forma basilicale della chiesa della Pomposa era pur quella della basilica di San Marco, eretta dai Partecipazî, dogi nel secolo IX, distrutta in parte da un incendio nell'anno 976, subito risarcita dei danni sofferti da Pietro Orseolo I, riedificata

[1] Stiehl, op. cit.

nella seconda metà del secolo XI. La nuova pianta è interamente bizantina, imitata da quella dei Santi Apostoli di Costantinopoli, con il coro corrispondente per forma all'Hagia Theotokos della stessa metropoli, con archi di sostegno e archi ciechi

Fig. 84 — Venezia, San Marco. Porta laterale a sinistra
Parte mediana dell'architrave

alla bizantina. Non mancano però gli elementi indigeni nella costruzione; e v'è il fregio ad archetti delle antiche chiese ravennati, vi son le lesene semirotonde, i tondi bastoni nelle spalle delle nicchie.[1] È notevole, del resto, in tutta l'arte di Venezia e de' paesi da essa dipendenti o sotto il suo influsso, un carattere che la differenzia da quella di altre regioni, e che le viene dallo studio dell'arte cristiana de' bassi tempi, dalla riflessione delle forme del V o del VI secolo, quali si videro a Ravenna e nell'Istria. La scultura della basilica di San Marco c'insegna più chiaramente quali furono le varie correnti dell'arte veneziana: quella bizantina, dominatrice, elegante, raffinata, splendente, che sorprende e muove all'imi-

[1] Stiehl, op. cit., fig. 58 e 59.

tazione molti artisti del luogo; l'altra, indigena, che ritorna all'antico, riproduce composizioni tratte dai sarcofagi cristiani; la terza, che viene dagli abili tagliapietra veronesi; infine la quarta, che reca dall'Emilia le forti ed elaborate forme antelamiche.

Della prima abbiamo già fatto particolar menzione, delle due ultime tratteremo in seguito; ora accenniamo per incidenza alla seconda, che si manifesta nella trabeazione della porta laterale a sinistra della basilica (fig. 83, 84, 85). Ricompariscono le forme degli antichi sarcofagi nel Cristo, imberbe adolescente, tra i Santi Pietro e Paolo, o in atto di tramutare l'acqua in vino, come nelle figure degli apostoli entro le nicchie. Il maestro che imitò con tanta fedeltà gli antichi sarcofagi cristiani, eseguì probabilmente le colonne posteriori del ciborio

Fig. 85 — Venezia, San Marco. Porta laterale a sinistra
Parte a destra dell'architrave

di San Marco studiando le anteriori del principio del VI secolo e traendo altri elementi dall'arte dei bassi tempi, come può vedersi nelle figure tra gl'intercolonnî qui riprodotte (fig. 86, 87, 88). Quando le colonne anteriori furono portate a San Marco, lo scultore che aveva eseguito la trabeazione

s'industriò a continuare o a completare le storie nelle due altre colonne posteriori, senza però il fresco sentimento della vita antica e del trionfo del cristianesimo.[1]

Fig. 86 — Venezia, San Marco
Particolare delle colonne posteriori del ciborio

Il ritorno all'antico nella scultura si manifesta anche a Spalato, nella porta intagliata che Andrea Guvina eseguì nel 1214 per il duomo, alta metri 5, larga 3.34, divisa in ventotto scompartimenti, dove sono rappresentate le storie della vita di Cristo (fig. 89). Intorno ad ogni scompartimento, una incorniciatura a trecce; fra l'uno e l'altro corrono fasce a meandri e, tra i girari, gli animali or s'inseguono, or protendono le teste: un cervo che mostra le corna ramose nel centro di un'elisse, un cane, una volpe, uccelli, colombe che beccano un grappolo d'uva: tutti col becco o le fauci aperte, volti quasi sempre all'indietro. Talora, tra le foglie arricciate, un uomo con le gambe a cavalcioni e in atto di alzare due nappi; talaltra, figurette ignude, che ricordano i putti vendemmiatori degli antichi sarcofagi, e teste umane con berrettini a punta, o calotta o tocco, su corpo di sfinge, come nelle

[1] Hans v. der Gabelentz (*Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903) ritiene che le colonne posteriori del ciborio di San Marco sieno pure del VI secolo, ma di un artista differente da quello che eseguì le anteriori.

miniature del secolo XIII. Continua l'antico motivo della vite che s'attorciglia intorno alle porte delle chiese, il motivo ornamentale della porta di Santa Sabina che perdura nell'età romanica; e come già ne' sarcofagi saltano, s'arrampicano, vendemmiano ignudi fanciulli, qui pure essi stendono le mani ai grappoli maturi; e come nei fregi romani gli animali s'appiattano tra le foglie, si rincorrono, balzano tra i rami, così qui volpi, cervi, lepri, cani e draghi si vedono nel centro delle spire. Abbiamo ancora, in una forma corrotta, gli ornati della cattedra eburnea di Ravenna, e con essi altri ricavati da sculture cristiane dei bassi tempi, trecce annodate dell'alto medio evo, foglie arricciate alla bizantina, la figura orientale dell'uomo che solleva due nappi, come si vede nei soffitti della cappella Palatina a Palermo, le teste grottesche de' contorni miniati de' codici dell'età romanica. Le composizioni figurate de' riquadri ritraggono ancor più dell'antico, benchè la vita penetri tra le imitazioni e le rinnovelli. Erode ordina la strage e dà la spada a un manigoldo, che sembra indietreggiare, mentre un compagno aggiunge un cadaverino al cumulo degl'innocenti (fig. 90). Nelle Nozze di Cana, il Cristo si muove alle preghiere della Madre, e gli astanti guardano

Fig. 87 — Venezia, San Marco
Particolare delle colonne posteriori del ciborio

sorpresi (fig. 91). La Samaritana attinge acqua al pozzo innanzi alle mura merlate d'una città, mentre Gesù le parla (fig. 92). Nell' Ultima cena, San Giovanni china pietoso la testa sul petto di Cristo (fig. 93). Nell'Orazione nell'Orto il Redentore è sullo sfondo, anzi sullo spaccato d'una montagna conica, tra gli alberi, e mentre gli apostoli dormono, l'angiolo e il divin Padre entro un disco gli appaiono (fig. 94). La Crocifissione è simile agli avorî bizantini (fig. 95), col riscontro della Vergine e Giovanni, del portalancia e del portaspugna. Ugualmente la Deposizione dalla croce deriva dall'arte bizantina, mentre la Deposizione nel sarcofago, con le tre pie donne, curve, devote innanzi alla salma di Gesù, è una scena di grande vivezza. Il Cristo al limbo, come in tutti questi bassorilievi, è grandioso, formosissimo, volto quasi sempre di tre quarti da sinistra a destra, con le vesti che fasciano, stringono la possente figura. Gli altri personaggi hanno la testa tonda, i costumi generalmente all'antica, le forme un po' grosse, atticciate, delle sculture cristiane dei bassi tempi.

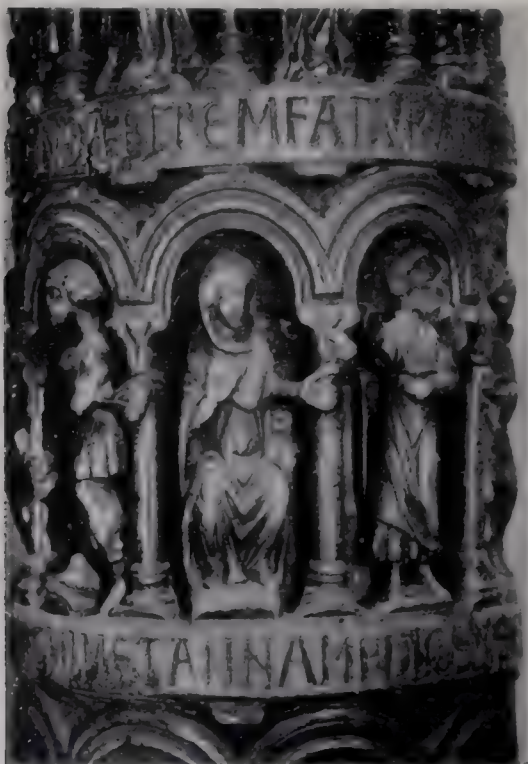



Fig. 88 — Venezia, San Marco
Particolare delle colonne posteriori del ciborio

Tornando ora allo svolgimento architettonico nella laguna e nelle terre veneziane, si nota che da Venezia gli elementi bizantini si diffondono nella terraferma, e si ri-

Fig. 89 — Spalato, Duomo. Porta intagliata

scontrano nella cripta di San Fermo in Verona (1065), a Santa Sofia in Padova, sorta alla fine dell' XI secolo. Venezia continuò a raccogliere intorno al suo San Marco gli sforzi delle generazioni, lasciando penetrarvi più arditamente, a mano

Fig. 90 — Spalato, Duomo. Particolare della porta suddetta

a mano che tramontava il genio dell'arte bizantina, quello nazionale, che nel secolo XIII, pure accogliendo le forme gotiche, creava Santa Maria Gloriosa de' Frari e Sant'Antonio di Padova.

La Lombardia, tra il Piemonte e il Veneto, tra l'arte insinuatasi di Francia e quella ispirata alla greco-orientale, trova le forme che al principio del secolo XII si determinano in Sant'Ambrogio.

* * *

Alla fine del secolo X e lungo l'XI l'architettura in Lombardia sembra immersa nel letargo: San Celso, San Calimero, San Vincenzo in Prato e Santa Babila, a Milano,

Fig. 91 — Spalato, Duomo. Particolare della porta suddetta

non mostrano caratteri d'arte che segnino un notevole progresso nell'arte della costruzione. L'abside di San Celso, appartenente al tempo dell'arcivescovo Landolfo II. (992), presenta nicchie di maggiore ampiezza del consueto, divise da poderosi contrafforti.

La chiesa abbaziale di San Vincenzo in Prato fu edificata nel secolo IX, e, come si vuole comunemente, nell'833,

avendo in quell'anno Gisilberto fatte largizioni al cenobio benedettino; ma la data non è ben certa, perchè altrettali largizioni fecero Angilberto vescovo di Milano e Garibaldo

Fig 92 — Spalato, Duomo. Particolare della porta suddetta

vescovo di Bergamo. È una basilica a tre navi, spartite da colonne raccogliticce, di diametro e di pietra differenti, con il presbiterio rialzato sul piano della chiesa, ma con il coro chiuso dall'abside del principio del secolo XI, di stile lombardo, non sincrono al resto della chiesa. Questa è la sola parte che appartenga al periodo che ci occupa: tutto il resto, come dicono Edoardo e Federico Mella, è nudo, disadorno, d'una povertà, d'una semplicità primitiva, non essendovi plutei, matronei, nartice e impluvî.[1]

[1] Edoardo e Federico Mella, *Antica abbazia e chiesa di San Vincenzo in Prato a Milano.* (Estratto dall'*Ateneo Religioso,* n. 8 e 9 dell'anno 1872).

Santa Babila si avvicina al tempo della costruzione di Sant'Ambrogio, co' suoi piloni a fascio che spartiscono le tre navi e reggono gli archi longitudinali e i trasversali cingenti le volte a botte della nave mediana, e con gli archi trasversali sostenenti le volte a vela delle navi minori. Un passo ancora, e il nuovo sistema costruttivo troverà nella Lombardia la più antica applicazione e il più mirabile compimento in Sant'Ambrogio.

Il monumento esemplare dell'antichità, San Lorenzo Maggiore, bruciato più volte dal 1071 al 1124, aveva conservato

Fig. 93 — Spalato, Duomo. Particolare della porta suddetta.

tuttavia alcuni elementi dell'esser suo, di cui ora restano solo le tracce maravigliose negli avanzi delle murature, nella pianta,

ne' musaici della cappella di Sant'Aquilino col Cristo in cattedra assistito dai dodici apostoli, e in quelli dell'abside opposto di San Sisto, con la bella composizione pastorale, come anche nella loggia o galleria praticabile che inghirlanda l'esterno di Sant'Aquilino.[1]

Quando sorse Sant'Ambrogio, o meglio quando fu riedificato nella forma attuale, è difficile dire: il Kugler lo attribuì al XII secolo; Von Eitelberger e Viollet-le-Duc lo supposero del 1196; Cordero da San Quintino lo ritenne costruito verso il 1000; il Cattaneo e altri, nella seconda metà del secolo XI; lo Stiehl, intorno al 1128; l'Enlart, nel XII secolo; mentre il Dartein, il Landriani e altri insistettero per assegnare la chiesa al tempo carolingio.[2] Mancano le prove scritte per avvalorare queste opinioni. Uno dei pochissimi documenti è il pentametro dell'iscrizione del vescovo Ansperto (868-881), conservata nell'interno della basilica:

ATRIA VICINAS STRVXIT ET ANTE FORES

che è stato interpretato dall'abate Fumagalli,[3] da Amico Ricci,[4] dal Cattaneo,[5] dal Beltrami,[6] ecc., in modo differente, e che semplicemente potrebbe tradursi così: « Prolungò gli atrii anche davanti alle porte qui presso ». Invero i tre lati del portico di fianco e di fronte al nartice sono posteriori a questo; ma tutto fu ricostruito in seguito, come sostenne validamente il Cattaneo. Noi ci atteniamo alla sua opinione, osservando « quegli ambulacri formati da una serie di ampie

---

[1] LAUDEDEO TESTI, op. cit.

[2] KUGLER, *Geschichte der Baukunst*, Stuttgart, 1859; V. EITELBERGER, *Mittelalterl. Denkmäler des österreichischen Kaiserstaates*, Stuttgart, 1860; VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'architecture française au moyen âge*, IX; CORDERO DA SAN QUINTINO, *Dell'italiana architettura durante la dominazione longobarda*, Brescia, 1829; DARTEIN, op. cit.; CATTANEO, op. cit.; LANDRIANI, *La basilica ambrosiana fino alla sua trasformazione in chiesa lombarda a volte*, Milano 1889; STIEHL, op. cit.; CAMILLE ENLART, *Manuel* cit.; RIVOIRA, op. cit.

[3] *Antichità longobarde*, t. IV.

[4] *Storia dell'architettura in Italia*, I, 323.

[5] Op. cit., pag. 189 e seg.

[6] *Archivio storico dell'Arte*, 1889, pag. 473 e seg.

e maestose arcate, sorrette da pilastri mistilinei, sui quali s'impostano le volte a crociera e a nervature che li coprono; i capitelli che presentano forme schiacciate e superficie piane intagliate con bizzarra ricchezza a meandri, a fogliami e ad animali fantastici; i soprarchi tagliati da svelte colonnine, che vanno su a fermarsi sotto una gentile cornice ad archetti

Fig. 94 — Spalato, Duomo. Particolare della porta suddetta

pensili; la pietra viva che s'alterna al cotto ». Giustamente il Cattaneo e lo Stiehl conchiusero che nell'atrio ambrosiano si manifesta l'architettura lombarda o romanica nel suo fiore. Il solo documento scritto non si applica più al monumento, perchè questo ha in sè caratteri e forme che non corrispondono all'età di Ansperto. Corrispondono invece al tempo carolingio le tre absidi congiunte da due tratti di muro alle

navi, il campanile de' monaci, la cattedra, la parte inferiore del ciborio o tiburio, la superiore essendo rifatta l'anno 1198, e infine l'altare di Vuolvinio. Poco prima del 1128 s'iniziò la costruzione del campanile per uso de' canonici, più tardi sopraelevato, senza togliere, com'è stato detto, una parte della parete della chiesa per fargli posto. La muratura della chiesa si spingerebbe per la profondità di circa un metro dentro la muratura del campanile, secondo il tracciato del Dartein; ma ciò è ancora da dimostrarsi. Che invece la chiesa sia sorta quasi ad un tempo col campanile si può ritenere con lo Stiehl,[1] osservando la grande corrispondenza della lavorazione nel materiale e nelle forme architettoniche del campanile de' canonici e nell'esterno di Sant'Ambrogio. Nella fronte occidentale si trovano le stesse lesene semirotonde di laterizio, 18 centimetri larghe, con le stesse basi di pietra, e il fregio ad archetti, come nel campanile, in una forma ben più sviluppata di quel che non si veda nella fronte a mattoni del San Marco di Venezia. Al principio del secolo XII il bel Sant'Ambrogio con i pilastri e con le forme in pietra da taglio arieggianti i modelli normanni, con le volte a mo' de' sistemi borgognoni, con forme speciali veramente italiane delle aperture per la luce, con un'accuratezza nuova e grande nell'uso del laterizio, s'innalzò solenne, tipico, in mezzo alla popolosa Milano. Più tardi, nel 1196, qualche parte della chiesa rovinò, e si rifece il ciborio, al tempo di Oberto da Terzago (1195-96) e del suo successore Filippo da Lampugnano, impostando sopra gli archi una cuspide, come quella del ciborio della chiesa di Civate, stendendovi al disotto una volta a crociera con nervature, e lavorando di stucco, ne' timpani, figure che abbiamo già descritte,[2] le quali hanno più corrispondenza con l'arte germanica che con la nostra, come si nota osservando, fra le altre cose, un avorio tedesco della collezione Tri-

[1] Op. cit.

[2] Vedi vol. II, pag. 547 e seg.

vulzio, creduto del tempo di Ottone I per la fede data all'iscrizione falsa OTTO IMPERATOR.[1]

I rapporti dell'arte lombarda con la germanica derivarono anche dal fatto che di frequente, nel Settentrione d'Italia, i monasteri erano popolati più da stranieri che da italiani:

Fig. 95 — Spalato, Duomo. Particolare della porta suddetta

sopra 161 sacerdoti nominati nel 1037 da Olderico vescovo di Brescia, 25 soltanto non erano teutonici o francesi.[2] La posizione naturale faceva del resto di Milano, come di Verona, gli sbocchi dell'arte germanica. E quando si pensi come al tempo degli Ottoni fiorissero i monasteri lungo le rive del

[1] È riprodotto dal MOLINIER, *Histoire des arts appliqués à l'industrie*. I: *Les ivoires*, a pag. 143.

[2] GRADENIGO, *Brixia Sacra seu pontificum brixianorum series*, Brescia, 1775.

Reno, dove le arti si studiavano e si professavano, può ben supporsi che di là qualche tributo si portasse alla terra che aveva offerto e offriva gli esemplari antichi. E del resto le analogie tra le chiese del Reno e quelle d'altri luoghi della Germania lasciano pensare ai rapporti che necessariamente si strinsero tra dominatori e dominati, rapporti di cui testimoniano molte chiese romaniche tedesche, esempio Santa Maria del Campidoglio e la chiesa degli Apostoli a Colonia, il duomo e la chiesa di Nostra Donna in Treviri, la chiesa abbaziale in Maria Laach, di Carden sul Meno, ecc.

Fig. 96 — Verona, San Zeno
Statua del pontile

Come a Milano gli stucchi del ciborio di Sant'Ambrogio, così a Verona, più tardi, le statue del pontile di San Zeno col Cristo e gli apostoli (fig. 96, 97, 98) mostrano tracce dell' arte nordica nella rigidezza delle forme lunghe e dagli atteggiamenti spezzati. Nello stesso modo che nel Monferrato e nel Piemonte s'insinuarono forme di Provenza e di Borgogna, nella capitale lombarda e a Verona, quasi suburbio veneziano, si inoltrarono forme alemanne. Quello scultore del Cristo e degli apostoli eseguì anche con tutta probabilità la figura del papa, sotto un baldacchino, di fronte al fianco destro della basilica zenoniana. E quivi, intorno alla rosa della facciata, si vedono figure che cadono lungo il cerchio a destra e ascendono in quello di sinistra. È la ruota della fortuna, quale

è rappresentata nelle cattedrali nordiche: cadono le figure sempre più a precipizio dalla parte destra; s'innalzano di grado in grado, vie più liete e gaudiose a sinistra, verso il fortunato che primo è arrivato al sommo della ruota, e siede, e regna.

Come nella scultura, così nell'architettura può vedersi qualche corrente germanica, ad esempio in Sant'Abbondio di Como (1095), di un tipo misto cluniacense-tedesco, e nelle altre chiese comasche.

Fig. 97 — Verona, San Zeno
Statua del pontile

Mentre si creò la basilica ambrosiana, o dopo, altre chiese milanesi segnavano i progressi raggiunti: San Simpliciano, costruito sul tipo del duomo di Modena, con un fregio ad archetti intorno al coro simile a quelli del fronte occidentale del Sant'Ambrogio, e con larghe lesene prossime alle altre dell'abside di San Sepolcro; San Giorgio in Palazzo, consacrato nel 1129, che ha notevoli relazioni con forme greche; San Marco, i cui frontoni di entrambi i bracci laterali sono un prodotto maturo dell'architettura romanica in laterizio, tale che segna la transizione al gotico; San Sepolcro, che mostra la stessa pianta di San Fedele di Como, se si prescinde dall'atrio e dai due campanili; San Nazzaro, del tempo della fiorente arte lombarda.[1]

Presso Milano, più che in queste chiese rifatte col mutar del gusto, variabilissimo nelle città doviziose, si possono ve-

[1] Mongeri, *L'arte in Milano*, Milano, 1872.

dere due monumenti insigni, l'uno a Civate e l'altro a Chiara valle. San Pietro di Civate, chiesa di monaci benedettini, ha il battistero incompiuto, preparato per esser coperto di volta; la chiesa è costituita d'una sala lunga metri 21.16 e larga 8, coperta a travature, terminata da due emicicli, quello a ovest volto ad abside, l'altro a est traforato dalla porta e con due nicchie laterali.[1] Sotto l'estremità orientale si stende la cripta spartita da sei colonne in tre navi. La chiesa, rimaneggiata così come al presente si vede, risale al tempo della costruzione del ciborio e delle decorazioni dipinte e in istucco che ne adornano l'interno e la confessione, cioè alla fine del secolo XII. Tutte le sculture e le pitture sono di tarda maniera bizantina: sulle facce della cuspide del ciborio si vede la Crocifissione, col sole e la luna, il Cristo con breve drappo ai fianchi, Maria e Giovanni; le pie donne al sepolcro; Gesù che dà le chiavi a Pietro e il libro della legge a Paolo; Cristo in gloria, entro una mandorla, sostenuto da angioli. Nella cripta, la Presentazione del Bambino al tempio e, dietro Anna la profetessa, la veduta d'un edificio bizantino; il Transito di Maria; la Crocifissione con Maria e Giovanni, il portalancia e il portaspugna. Nel Transito la Vergine si vede stesa nel letto con gli apostoli intorno, mentre arriva a benedirla Gesù con un corteo d'angioli volanti, e l'anima di lei, in forma di una testa nimbata deposta nel seno di un drappo, è portata in cielo da due angioli. La scultura è notevole per l'espressione del dolore nelle labbra contratte degli apostoli, e per il rigoglio delle forme decorative, quale si vede in Sant'Ambrogio, nei capitelli con i simboli degli evangelisti di quel presbiterio, e nelle decorazioni del ciborio ambrosiano.

La chiesa abbaziale di Chiaravalle, principiata intorno all'anno 1135, fu consacrata nel 1221, come ne fa fede un'iscrizione conservata ancora nel chiostro, riportata nel volume IV delle *Antichità longobarde-milanesi*.[2] La chiesa è a tre navate,

---

[1] Cfr. tav. XIX del Dartein, op. cit.

[2] Milano, 1793.

divise da otto larghi e bassi piloni per parte, la centrale coperta da volte a crociera cordonata, le laterali a crociera senza cordonatura. Innanzi alla navata maggiore si stende la crociera coperta nel mezzo da una cupola su cui si impostò l'alta torre. Il mezzo della crociera fa capo all'altar maggiore, e ogni braccio ha tre cappelle, aperte a oriente, già illuminate da tre lunghe e strette finestre. Questa chiesa dei cistercensi segna la transizione all'arte gotica, nella sua parte edificata verso il tempo della consacrazione, parte più elevata di quanto fosse il braccio settentrionale fabbricato prima; la sua torre è simile a quella di San Gottardo di Milano, alla lanterna di Sant'Andrea di Vercelli e alle torri-lanterne ottagonali della Borgogna. [1] Tuttavia nell' insieme il monumento non è ancora un tipo spiccato dell'arte che i cistercensi portarono in Italia, a Fossanova, a Casamari e a San Galgano; ma nella tecnica della costruzione in laterizio può considerarsi di maravigliosa perfezione, tale da essere solo superato da Sant'Andrea di Vercelli.

Fig. 98 — Verona, San Zeno
Statua del pontile

A Pavia l'architettura romanica svolse il suo tipo in San Michele, che si rispecchia in San Pietro in Ciel d'Oro e più tardi in San Lanfranco, in San Teodoro, in San Primo, in Santa Maria in Betlemme e in San Lazzaro presso Pavia.

[1] Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris, Thorin, 1894.

Abbiamo già parlato del San Michele[1] per contrastare all'opinione che gli dava un'antichità remota, invece di datarlo alla metà circa del secolo XII. San Pietro in Ciel d'Oro ne sviluppa il tipo, con le volte più leggiere, a croce allungata rettangolare, nella nave mediana, sopra i pilastri a fascio bene sviluppati, e senza la cupa ornamentazione dell'altra chiesa.

A Como, se in Sant'Abbondio appare un influsso misto cluniacense-tedesco, in San Fedele, nota il Dartein,[2] si scorge l'imitazione di forme architettoniche renane, e così pure in San Giacomo, che ha la stessa aria di famiglia del San Fedele, e in Santa Maria del Tiglio, presso Gravedona.[3] Di fronte a Gravedona è il chiostro di Piona, costruito poco dopo la metà del secolo XIII, sotto l'influsso borgognone. Oltre Milano, dunque, più ci si accosta ai confini d'Italia, più chiaramente le influenze straniere si manifestano.

* * *

Nell'Emilia, Modena dette il segno del rinnovamento architettonico con la sua cattedrale, che Lanfranco, architetto e scultore, iniziò nel 1099 e condusse almeno sino a tutto il 1106, indicato nella *Relatio sive descriptio de innovatione Sancti Geminiani*, ecc.,[4] come *mirabilis artifex, mirificus edificator*, che i Modenesi trovarono, quasi per singolar favore di Dio, quando si proposero di riedificare la vecchia e pericolante cattedrale. E il canonico Aimone, che dettò l'epigrafe metrica incisa nella lapide dietro l'abside, disse di lui:

INGENIO CLARVS LANFRANCVS DOCTVS ET APTVS
EST OPERIS PRINCEPS HVIVS RECTORQVE MAGISTER.

---

[1] Vol. II, pag. 192 e seg.

[2] Op. cit.

[3] EDOARDO MELLA, *Battistero di Santa Maria del Tiglio in Gravedona.* (Dall'*Ateneo Religioso*, 1872).

[4] Edito dal Bortolotti, t. XIV de' *Monumenti di Storia patria delle provincie modenesi*, Modena, 1886.

A qual punto Lanfranco aveva condotto la costruzione, quando Pasquale II nell'ottobre del 1106 consacrò l'altare-sepolcro di San Geminiano nella cripta? Si ripete che nel 1167 al massaro della chiesa fu data facoltà di scavar marmi, che forse dovettero servire per la torre, e che nel luglio del 1184 Lucio III consacrò l'intera cattedrale. Ciò non toglie che dal 1099 al 1106 fosse finita nel suo complesso,

Fig. 99 — Legnago, Casa Bonomi
Rilievo proveniente dalla pieve di San Pietro in Porto

come dimostrano l'unità delle parti della costruzione, la corrispondenza de' materiali, e anche parecchi passi della *Relatio* citata; solo più tardi, essendosi decorato il pontile, aperta la rosa della facciata, sostituita la coperta a travi fra gli archi trasversali con quella a volta, si pensò forse a farla riconsacrare, per aver l'occasione di fare atto d'omaggio al pontefice, dopo un periodo d'ostilità fra lui e i Modenesi, [1] quand'egli recavasi a consacrare la Sagra di Carpi e

[1] Colfi, negli *Atti della Deputazione modenese di Storia patria*, 1899.

la cattedrale di Bologna. Insieme con Lanfranco architetto operarono Guglielmo e Niccolò scultori, che, come vedremo in seguito, lavorarono nella cattedrale di Cremona, nella chiesa abbaziale di Nonantola, nelle cattedrali di Piacenza e di Ferrara, a San Zeno e nel duomo di Verona, portando colà certamente non solo la loro perizia nello scolpire, ma pur l'arte dell'architettare, come può supporsi per essere allora commiste le attribuzioni di architetti e scultori, ed anche per molte corrispondenze nell'aspetto delle chiese suddette. Da Guglielmo e da Niccolò derivarono altri maestri, che lavorarono a Fano e a Modena nelle cattedrali, a San Vitale di Reggio d'Emilia, a San Benedetto di Polirone, nella cattedrale di Parma, a Sant'Ilario e Sant'Antonino di Piacenza, e prepararono l'Antelami, che coronò l'opera delle generazioni romaniche dell'Emilia lavorando co'suoi seguaci a Parma nella cattedrale e nel battistero, a Borgo San Donnino, a Cremona e a Ferrara nelle cattedrali, a Forlì in San Mercuriale, a Padova in Santa Sofia, a Venezia in San Marco e nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, financo a Milano nel palazzo del Podestà e a Vercelli in Sant'Andrea.

Fig. 100 — Legnago, Casa Bonomi
Rilievo proveniente dalla pieve di San Pietro in Porto

L'arte emiliana quindi ebbe molta diffusione nelle regioni limitrofe, anche associandosi i tagliapietra veronesi nella seconda metà del secolo XII e nella prima del XIII, proprio quando la ricchissima decorazione de' mattoni in piano rivestì il duomo di Cremona, il palazzo comunale di Piacenza, la cosiddetta casa di Ezzelino a Padova; e il gotico spuntò a

Sant'Andrea, come a San Francesco, in Vercelli, si mostrò arditamente nel duomo di Ferrara e nel Carmine della stessa Vercelli, quindi trionfò a San Francesco di Bologna, costruito

Fig. 101 — Cortazzone, Chiesa di San Secondo. Capitello

dal 1236 al 1240 dal francescano Giovanni e dall'architetto Marco da Brescia, a Sant'Antonio da Padova, che riproduce esattamente il piano del coro di San Francesco di Bologna,[1] a Sant'Anastasia di Verona, ai Santi Giovanni e Paolo di Venezia.

* * *

Lungo il secolo XI la scultura figurativa nell'Italia settentrionale diviene di mano in mano più complessa e più

[1] ENLART, *Origines françaises* cit., pag. 197.

varia, benchè sempre l'arte si mostri incerta, infantile e rozza.

A Legnago, provenienti dalla pieve di San Pietro in Porto, di cui si hanno certe notizie del secolo XII,[1] vi sono due rilievi barbarici all'estremo (fig. 99, 100): vuolsi che il primo rappresenti i Santi Pietro e Paolo, perchè l'una delle due figure porta una chiave, e il secondo, dove si mostra un uomo ignudo tra due manigoldi, esprima il martirio di San

Fig. 102 — Sagra di San Michele. Capitelli

Paolo o la flagellazione del Cristo. Sono figure dalle teste enormi, con occhi bucati e il mento a cono rovescio, poste su corpi corti, ai quali le vesti danno la forma di barili o di tinozze cerchiate. Se volte di profilo, le teste sembrano di pesci, o informi musi di belve. Ci ricordano le figure che i bambini formano con un pastoncello di creta o disegnano

[1] Cfr. UGHELLI, *Italia Sacra*, 1720, V, 791, dove si riporta il documento di Eugenio III, che donò al vescovo Teobaldo le pievi di Porto e Legnago, l'anno 1145; il Biancolini (*Chiese di Verona*, 1766), scrisse che la chiesa di Santa Maria in Porto fu edificata nel 1111, adducendo in prova l'iscrizione sulla facciata, che conferma poco, perchè si muta ogni volta che si ridipinge la chiesa. (Sac. GIUSEPPE TRECCA, *Legnago fino al secolo XX*, parte I, Verona, Gurisatti, 1900).

su per i muri col carbone, per quegli occhi di profilo visti come di faccia, que' buchi nelle iridi, quelle membra inarticolate e vesti a strie parallele.

Un insieme così mostruoso è prodotto dalla inesperienza, da lunga inerzia della mano e dello spirito, quale si dimostra ogni volta che per oblio di tradizioni, assenza di esemplari, mancanza di tirocinio tecnico, l'arte si trova come era nel secolo undecimo in generale, o come può essere in qualunque

Fig. 103 — Sagra di San Michele. Capitelli

tempo, in luoghi remoti, senza fervore di vita, dove le idee e le cose giacquero in una morta gora. Non bastava che dentro di noi fosse una somma di tendenze ereditate, d'impulsi prodotti da civiltà anteriore; occorreva che prove e riprove rimettessero in uso gli strumenti irrugginiti, schiarissero la memoria, togliessero il velo dagli occhi. Gli esemplari antichi sono come un libro, che non serve a chi non sa leggere.

La sirena, preferita nell'età romanica quale immagine demoniaca,[1] si vede in un capitello della chiesa di San Secondo

[1] Schraeder, *Die Sirenen nach ihrer Bedeutung und künstlerischen Darstellung*, Berlin, 1868.

a Cortazzone (fig. 101), con gli occhi bucati, i capelli striati, il naso triangolare, la pendente bazza, le mani enormi; e tuttavia nell' insieme e nel cader de' capelli sulla fronte c'è la rimembranza di cosa veduta, della sirena, deità marina, ancora con

Fig. 104 — Cortazzone, Chiesa di San Secondo. Capitello

la duplice coda di pesce, come altri l'avevano concepita; c'è insomma la ripetizione di forme divenute consuete, quali si vedono poi nei capitelli della porta della sagra di San Michele (fig. 102, 103).

A Cortazzone stesso sono altre figure di chimere (fig. 104) ben più informi per la mancanza di qualunque traccia: facce segnate con un cerchio, entro cui sta la bocca falcata e il naso triangolare, il mento come una gran borsa, gli occhi tracciati appena da due segni e i capelli da scalfitture.

In mezzo a quest'abbandono d'ogni regola d'arte lo scultore riesce con meno stento a rendere, più che una figura animale, gli antichi ornamenti. Ne offre esempio un capitello

della chiesa della Trinità, a Castellazzo Bormida (fig. 105), dov'è imitato un capitello composito romano, non ne' collarini, che

Fig. 105 — Castellazzo Bormida, Chiesa della Trinità. Capitello

sono a cordoni e a dentelli, ma nelle foglie segnate con profondi addentramenti, trapassate da solchi lungo le fibre.

Anche in due capitelli figurati a Sant'Antonio di Ranverso (fig. 106, 107), nel pronao della chiesa, vedonsi scolpite

teste arcaiche, con contorni da' lineamenti a spigoli, con barbe e capelli lineati, gli occhi a mandorla dal grosso bulbo, squadrata la canna del naso, le guance tagliate dai contorni della

Fig. 106 — Ranverso, Sant'Antonio. Capitello

barba. Eppure, nella divisione de' capelli, nelle barbe bipartite o a riccioli, anche nelle cappe radiate che ricoprono due di quelle teste, s'intravvede il modello antico forte e pieno conosciuto dallo scultore.

Risaliamo a statue grandi al naturale e a tutto tondo, osservando come ai primi scultori romanici mancasse l'esperienza, non l'audacia. A Cremona, in Sant'Omobono, entro una nicchia della facciata, è l'antica statua di quel santo (fig. 108), con la fronte solcata da lunghe e fitte rughe, la barba a righe, la clamide agrafata sull'omero destro: con una mano regge i cordoni d'una borsa, con l'altra tiene una moneta. Vi fa riscontro un santo vescovo (fig. 109), col pastorale e col libro a tondetti incavati, ripieni un tempo di paste vitree o di ma-

teriale simulante le gemme. Egli pure ha lunghe e fitte rughe sulla fronte, gli occhi come impiastrati di fango, la barba a righe parallele, nettamente tagliata sulle guance, così da sembrare posticcia; enormi le orecchie, il piviale a scanalature semicircolari sul petto, angolari o a spina di pesce dal petto in giù. Sembrano due cadaveri, due mummie sulla bara diritta; e tuttavia una certa ricercatezza si mostra nell'incasso delle teste, nelle fronti rugose, nell'espressione pietosa di Sant' Omobono. Ricordano un'altra statua di un santo vescovo, che è nel Museo Civico di Pavia (fig. 110): il vescovo benedice con la destra e tiene un pastorale con la sinistra; ed ha pure le forme schiacciate o come inchiodate al muro, tutte segnate rigidamente da solchi geometrici, con

Fig. 107 — Ranverso, Sant'Antonio. Capitello

le pieghe del piviale a spina di pesce. Ciò nonostante segna un lieve progresso sulle due statue cremonesi, per la testa piena e tonda, e i particolari studiati del costume: la stola

sparsa di croci, il piviale orlato di gemme, la tunica adorna d' oculi.

Queste statue sono del tempo stesso del San Michele, al sommo della porta della basilica omonima a Pavia, eseguito con sistemi di rette e di curve, col pallio come una gran tavola tutta cerchiata da lastre di ferro chiodate. E si possono mettere a riscontro il vescovo della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio a Pavia, nel quale però la rigidezza del corpo non corrisponde al modellato della testa, con espressione sorridente di bontà; e il San Giusto, sul campanile della chiesa di questo nome, a Trieste, con la testa rustica come i suoi esemplari, cioè quei busti delle stele romane provinciali de' bassi tempi, delle quali ricorrono esempî sulla facciata della chiesa medesima.

Dalle statue passiamo a composizioni in bassorilievo, e, prima di tutto, alla Cena degli apostoli, trasportata dalla cattedrale di Lodi vecchio nel duomo della città novella (fig. 111) insieme con un frammento della figura d'un vescovo e d' un angelo che lo assiste. Quelle figure diritte, con il braccio destro steso, con il mento aguzzo, con gli occhi di vetro come negli animali impagliati, i capelli che sembrano drappi ricoprenti teste di sfingi, hanno l'aspetto d'automi. La loro vita sta nelle mani, lunghe sì, ma con l'indicazione delle unghie, delle giunture, dell'ossatura. Tranne Giuda, che si volge e apre la bocca, e Giovanni, che piega la testa sul petto del Redentore, gli altri sono là diritti, immobili, innanzi alla mensa apparecchiata, come tante marionette appese al palchetto del teatrino. Qui è ancora la stampa materiale di figure irrigidite: gli ultimi tre apostoli a sinistra tengono una mano sul petto e una sul tavolo, due altri stanno con ambe le mani stese sulla mensa; le teste sono identiche, gli occhi con sopracciglia molto arcuate, le orbite incavate circolarmente, chiuse poi da smalto bianco con azzurro nell'iride; e le vesti sono ornate a cerchi, che dovettero ricevere l'incassatura di smalti. Il naso è scalpellato triangolarmente, senza indica-

Fig. 108 e 109 — Cremona, Sant'Omobono. Statue nella facciata

zione di nari; la bocca è tracciata con un taglio semplice e sottile; i capelli e la barba sono filiformi, i capelli sporgenti di un grado sulla fronte e con contorni di un taglio netto, le pieghe segnate da semplici solchi. Nelle mani è uno studio che al resto non corrisponde; e qua lo scultore ripiegò un dito, là, or più or meno, ne sollevò un altro. Anche nel frammento del vescovo e dell' angiolo, appartenente, benchè in marmo diverso, allo stesso artista che scolpì l'Ultima cena, solo le mani sono studiate, hanno qualche segno di vita.

Fig. 110 — Pavia, Museo Civico. Statua di vescovo

Altri bassorilievi sono quelli di un sarcofago nella cripta di San Zeno (fig. 112) dove nella faccia anteriore è la Crocifissione fiancheggiata dai quattro evangelisti, nella posteriore il Redentore tra apostoli e poi nel limbo, nelle laterali una rappresentazione

allegorica. Lo scultore ebbe certo innanzi a sè un sarcofago antico, ma non seppe imitarlo, se non nel tracciare le arcate rette da colonnine, sotto cui seggono gli evangelisti; e qui appena un particolare nella distribuzione è da lui intravveduto; tutto il resto sembra essergli ignoto.

A Cremona, nel Museo Ala-Ponzoni, c'è un frammento romanico (sala I, 35) della fine del secolo XI, in cui è figurato Abramo ginocchioni che riceve i tre angioli; Abramo

Fig. 111 — Lodi, Duomo. Rilievi provenienti da Lodi vecchio

in battaglia, sul cavallo che calpesta un cadavere; Abramo, Sara e i tre angioli a convito; il Sacrificio d'Isacco, il quale si vede sopra una mula presso un ariete: le figure hanno gli occhi come chiusi alla luce; le vesti, le barbe, i capelli sono a strie, i contorni a zigzag, le corazze sforacchiate dal trapano. E qui lo scultore ha avuto qualche traccia iconografica, perchè nulla è più arduo che il comporre da chi non ha padronanza dei mezzi tecnici; e la trovò probabilmente in una miniatura, invece che in un rilievo, tanta è la complessità della rappresentazione.

A queste sculture barbare non è possibile determinar la data se non per approssimazione, perchè la mano che le

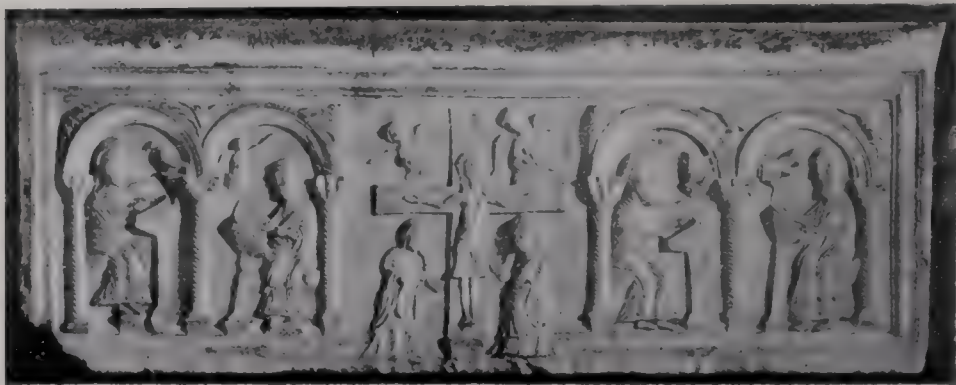



Fig. 112 — Verona, San Zeno. Sarcofago

tracciò tocca la superficie e non le ravviva, segna e non definisce, accenna agli esemplari e non gl'interpreta. Alcune che si ritrovano ne' centri maggiori possono datarsi all'incirca per una certa continuità progressiva, designabile anche

Fig. 113 — Tulignano, Chiesa. Bassorilievo

per le opere informi, confrontando cose non distanti fra loro, ma nate nel luogo medesimo. Il confronto però non può

Fig. 114 — Bardone, Canonica. Ornamento della porta

farsi, se non per eccezione, con le sculture per rozzezza somiglianti, che si trovano nell'interno delle regioni, nel silenzio dei campi, opera spesso di artisti ineducati e in ritardo.

A Tulignano, in provincia di Parma, le forme del San Michele che tiene la bilancia (fig. 113) e dei demoni che gli contrastano le anime da lui pesate hanno certo addentellati con forme già vissute: quei demoni orrendi, che cercano di far piegare la bilancia dalla parte loro, corrispondono all'ingrosso ad altri demoni scolpiti sulle porte delle chiese; e che il rilievo renda una composizione già sviluppata altrove può vedersi non solo nello studio di adattar le figure nella lunetta, ma anche nell'espressione dello sforzo dei diavoli e del timore nelle due teste sulle bilance, particolarmente in quella che, vedendo il diavolo tirar giù con un raffio il piattello, mette fuori la lingua per paura.

Piuttosto che un lavoro del secolo undecimo, qui potrebbe vedersi un lavoro del duodecimo in ritardo; e così dicasi della scultura della porta della canonica di Bardone, in quel di Parma, dove le forme continuano a rispecchiare, come per forza d'inerzia, caratteri più antichi (fig. 114). Su un arco trilobato, che dimostra già l'avanzamento delle forme architettoniche, un rustico suona la tromba; i cani a quel suono corrono e addentano un cervo, contro il quale un uomo trae d'arco, mentre altri cani e un cavaliere inseguono una volpe; sopra alla caccia, l'agnello divino con una zampa ripiegata regge la croce. Ora, questa scena è certo ricavata da altre simili, che si vedono in quasi tutte le chiese romaniche, sempre col rustico che dà fiato alla tromba, e i cani e cavalieri che inseguono le belve: esempio il rilievo del Museo Civico di Milano (fig. 115).

A Bardone ci sono altre sculture che attestano ritardo ancor più di quelle descritte: un altro arco di porta con in mezzo un'aquila assistente alla lotta d'un grifone contro un drago e di un cane contro una belva, mentre un corvo e un leone giungono chiamati dal suono della tromba d'un

rustico. Ora, l'arco su cui passano quelle figure è formato da nastri, che in un disegno a soli contorni può fornir l'idea di scuri doppie intrecciate, o in generale si può considerare una complicazione dell'ornamento a scaglie, ornamento frequentissimo nelle miniature e nelle cornici architettoniche del secolo XII.

Ancora a Bardone è un paliotto d'altare, con Gesù deposto dalla croce, sostenuto da Nicodemo, mentre Giuseppe d'Arimatea toglie l'ultimo chiodo dal legno, la Vergine, seguíta da due pie donne, gli regge il braccio destro, e un angiolo vola verso di lui, facendo riscontro ad altro che caccia Adamo ed Eva con la spada di fuoco. Della stessa mano è l'altro bassorilievo del Cristo in gloria (fig. 116), rozzo all'estremo, benchè l'artista sappia rendere schematicamente il drappeggio delle tuniche, e le gonfie gote degli angioli uscenti dalle

Fig. 115 — Milano, Museo Archeologico. Rilievo (n. 3061)

Fig. 116 — Bardone, Chiesa parrocchiale. Paliotto d'un altare

nubi come da bozzoli o da ceste di vimini. Siamo già nel secolo XII inoltrato, come si vede dal modo con cui si rappresentano gli angioli con incensieri e torce, e da quella cornice che gira attorno al rilievo, dove i rami s'intrecciano a mandorla, di tratto in tratto formando de' rosoncini con le

Fig. 117 — Cremona, Duomo, Pila dell'acqua santa

foglie aggirate, ornamento che si trova nella seconda metà del secolo XII e nei fregi antelamici. Vi sono inoltre a Bardone frammenti di leoni e di cariatidi, di un abate mitrato che sembra una mummia, e una pila, retta da una figura muliebre, ornata all'ingiro da quattro diavolesse con orecchie di caprone e corna bovine, una con borsa al collo. Sono le immagini dei vizî che attorniano il luogo dove l'anima riceve il suo lavacro, così come nella pila per le abluzioni del duomo di Cremona (fig. 117), a ogni quarto di essa sono chimere e demoni dagl' irti capelli, le orecchie faunine, le braccia

con le vene segnate così da sembrar tatuate, le ali che spuntano dal bipartirsi del corpo in due code serpentine e perlate.

Fig. 118 — Fornovo Taro, Chiesa. Martirio di Santa Marina

Il labbro circolare della pila forma ad ogni quarto un lobo, e la cornice s'aggira sul capo del demone come una corona; sul labbro in giro è la scritta: FVGAT . OMNES . DEMONIS . ACTVS . HVIVS . AQVE . TACTVS. Quest'iscrizione della pila cremonese del secolo XII serve a chiarire il tipo e lo spirito di quella più informe di Bardone, fatta da uno scalpellino in ritardo, così come tutte le altre sculture di quel paese montanino, comprese le due sulla facciata della chiesa stessa, una figura barbata e mostruosa sotto un'edicola, una Madonna in una lunetta col Bambino benedicente e un santo con un libro aperto e un cinturino.

Insistiamo intorno a queste figure in ritardo, perchè c'insegnano come le forme infantili dell'arte possano essere contemporanee ad altre più adulte e vigorose. E convien tenerle di mira per poter segnare il progresso dell'arte nelle sue fasi, il diffondersi e il perdurare di questa o di quella forma, il campo e i limiti del campo dov'ebbe il suo particolare svolgimento artistico e iconografico.

A Fornovo, nella chiesa, vedonsi sculture credute più antiche di quel che sono, intorno alle quali è il fregio con

rosoncini di cui abbiamo parlato dianzi, tanto in una lastra, dove vuolsi espresso il martirio di Santa Marina (fig. 118), quanto in una seconda, in cui è rappresentato l'inferno (fig. 119), con l'avaro gravato da borse e da uno scrigno, con altri peccatori entro una vasca bollente, ed altri, rosi nelle labbra da lucertoloni, che entrano nelle fauci d'un pistrice. Oltre queste più note sculture, nella chiesa di Fornovo, nella navata destra ve n'è una rappresentante un abate, cui fa riscontro un re scettrato in quella di sinistra; e più, Adamo ed Eva in un capitello, una volpe che suona (motivo comune all'arte romanica), bestie e uomini ignudi morsi da draghi.

A proposito delle sculture primitive che adornano le chiese dei dintorni di Parma, non sarà vano darne qui altri accenni, considerando che nel Settentrione, e prima a Parma,

Fig. 119 — Fornovo Taro, Chiesa. L'inferno

si manifestò il più potente scultore dell'età romanica, Benedetto Antelami. Nella chiesa di San Quintino in quella città si vede ancora la porta antica, che ora s'apre in un corridoio

innanzi la sagrestia: è a strombatura, con archivolto che ha nella chiave la testa di un demone dalle leonine mandibole e dai denti acuti, tutta con ornamenti di palmette e foglie arricciate e lobate a mo' di quelle più regolari di Fornovo. A Vicofertile, nel Comune di San Pancrazio Parmense, entro la chiesa adorna d'archi intrecciati nell'abside, c'è una vasca battesimale, su cui sono scolpiti con forme puerili, con figure dagli occhi tondi di gufo, un cherico con croce doppia e turibolo, altri cherici e un prelato benedicente: cerimonia che rappresenta quella per la benedizione del fonte, così come si vede più compiutamente scolpita nella pila della cattedrale di Borgo San Donnino. A Collecchio, nella chiesa di San Prospero, con abside pure adorno d'archetti intrecciati e fasce di mattoni e di pietra da taglio, è una scultura che può considerarsi copiata da una bizantina. Nell'onda su cui galleggia una croce è immerso il Cristo col nimbo crocesegnato, come se fosse posto dietro una coperta imbottita a righe; gli sta vicino un angiolo con le ciocche de' capelli svolazzanti e una benda sul capo, con un'ala abbassata e l'altra in alto; e San Giovanni, dal tipo scarno dell'eremita, con folta barba e gli scarmigliati capelli, i *saraballa*, e i piedi in calzari poggiati come su due sugheri galleggianti sulle onde, le pieghe piatte e poligonali: nella sinistra tiene la croce come un'alabarda, poggiando la destra sul capo di Gesù, mentre a perpendicolo vi scende lo Spirito Santo. Vi è scritto: **H BAIITICIC**.

A Castell'Arquato, nella chiesa che sorge sulla vetta, si vedono pure parecchie sculture quanto mai grossolane. Sulla facciata è infisso un frammento di pulpito, dove sono in tre riquadri i simboli evangelici del leone, dell'angelo e dell'aquila; e in altri San Girolamo, l'Annunziazione, la Visitazione, e la mano di Dio benedicente entro un cerchio. Nel timpano della porta è la Madonna col Bambino, tra un angiolo e San Pietro; a sostegno dell'architrave della porta stessa sono due telamoni curvi, gobbi, e l'uno mette fuori la

lingua, l'altro si tiene con ambe le mani stretto alle ginocchia. Nei capitelli delle pile della chiesa, due delle quali sono

Fig. 120 — Cremona, Museo Ala-Ponzoni. Capitello romano

formate di quattro mezze colonne, vi sono intrecciature barbariche, e in una un immane elefante.[1]

[1] Si citano come romaniche sculture nel Parmigiano i capitelli di Santa Fenicola presso Montechiarugolo, i capitelli della chiesa di Berceto, alcuni frammenti a Sasso, la vasca battesimale di Bazzano, due capitelli figurati a Sant'Ilario di Baganza, altri resti nella badia di Cavana.

A Parma, nell'antica basilica di Santa Croce, sui piloni a fascio si vedono sculture informi, figure dagli occhi come chiusi alla luce, le labbra segnate con un taglio orizzontale: due uomini in lotta, simili ad altri due scolpiti a Fornovo; un guerriero su cavallo bardato e con la spada in alto, presso un uomo con asta e scudo e una donna a mani giunte. Vi sono ancora figure a doppia testa; pavoni che bevono in un vaso, secondo l'antico motivo; una maschera con la lingua

Fig. 121 — Modena, Duomo. Bassorilievo della facciata

sporgente; draghi e leoni con la testa unita sotto la voluta del capitello; sirene abbrancate alle code; un cane addentato da una tarantola. In generale i piloni, dopo i due primi entrando, hanno capitelli, come quelli di Fornovo, eseguiti da chi ha veduto forme artistiche determinate, e che, pure imitando grossamente, lascia riconoscere come la sua invenzione non proceda libera e indipendente. Più innanzi, nella chiesa, i capitelli si ampliano, si sviluppano, si ornano con

intreccio migliore di fusti o steli scanalati; e i ricordi dell'antico si accrescono nelle rappresentazioni, come in quella de' due leoni con le teste in una agli angoli de' capitelli. In molte chiese romaniche, ad esempio in quella rifabbricata con qualche antico elemento a Lodi vecchio, e a San Fedele di Como, si vedono congiunte le teste leonine che ne' capitelli romani appaiono l'una contro l'altra, come può vedersi nel frammento del Museo Civico di Cremona (fig. 120): fu

Fig. 122 — Modena, Duomo. Bassorilievo della facciata

una mostruosità nata dal bisogno di ridurre, di semplificare l'antico a proporzioni meno possenti: un meschino ripiego.

Abbiam veduto qua e là come i ricordi dell'antichità romana appaiano dapprima assai confusi. Col procedere del tempo si mostrano di mano in mano più chiaramente nell'arte. Gli scultori settentrionali non trovavano, come nella Campania, in abbondanza i resti dell'antico, ma traevano lor pro de' ruderi, delle cose che uscivano a fior di terra, e per

molto tempo fecero il nuovo mettendo a contributo gli antichi materiali.

Le cronache narrano che quando i Modenesi si dettero a erigere il duomo, dissotterrarono marmi antichi in gran

Fig. 123 — Modena, Cattedrale. Bassorilievo al sommo d'una lesena

copia: e in seguito anche, nel 1167,[1] i consoli concedettero

[1] V. *Relatio sive descriptio de innovatione ecclesie Sancti Geminiani*, ecc. (Mon. di storia patria delle provincie modenesi, Modena, 1886, t. XIV, pag. 113), e il MURATORI, *Antiq. Ital.*, t. I, pag. 447 e 448.

al massaro della chiesa, per terminarla, di cavar marmi, all'occorrenza, tanto nella città che fuori. Solo più tardi, nel Trecento, sottrattasi alla dominazione degli Estensi, Modena provvide co' suoi statuti promulgati ne' liberi comizi,[1] a fin che nelle nuove fabbriche non s'adoperassero marmi romani scavati ne' dintorni, come già s'era usato da secoli, per le torri e per i templi, per i palazzi del vescovo e del Comune. Mercè la provvida deliberazione, alcuni sarcofagi de' bassi tempi furono sparsi nel sagrato, addossati o incastrati nelle pareti della cattedrale. Mirando ivi l'arca della matrona Bruttia Aureliana, tratti in errore dalle prime lettere dell'epigrafe, i Modenesi pretendevano che dentro al sarcofago giacessero le spoglie mortali di Bruto, mostrando com'essi sognassero attinenze della storia locale con le grandi e fiere apparizioni dell'antichità.

Fig. 124 — Ferrara
Cattedrale
Busto nella facciata

L'uso che nell'età romanica si fece delle reliquie dell'antico, qual materiale da costruzione, doveva servire ad aprir gli occhi degli artisti, anche colà dove la gente superstiziosa bucinava di negromanti e di idoli, e si rimettevano in luce, nei luoghi sacri, i resti classici, collocandoli a rovescio. I grandi capitelli del duomo di Modena sono imitati dal corinzio, con le ampie foglie sporgenti dalla campana in modo così perfetto da esser supposti antichi; e sulla facciata del duomo stesso, Wiligelmo, scultore, imita due genietti funebri (fig. 121, 122), quali si vedono comunemente nelle facce laterali dei sarcofagi romani de' bassi tempi, mettendo l'uno sotto una fila d'archetti, collocando presso l'altro un pellicano. Quei due genietti alati, con la face riversa e una corona e le gambe incrociate, son lì a indicare la morte, lo spegnersi della luce vitale; ma il pellicano, segno della redenzione, basta a tras-

[1] C. Campori, *Del governo a comune a Modena*, Modena, Vincenzi, 1864.

Fig. 125 — Como, Museo Civico. Rilievo

portare il concetto profano nel mondo religioso. Lo scultore, che voleva esprimere quanto in altre chiese romaniche si era manifestato al di fuori, la furia del male e della morte, non trovò di meglio che tradurre il simbolo funebre, poichè il pensoso genio degli antichi valeva più delle orrende concezioni della morte al tempo suo. Anche nella trabeazione della porta della Pescheria, nel duomo stesso, vedesi un ibi o una cicogna alle prese con un serpentello, motivo pure ricavato

Fig. 126 — Milano, Museo Archeologico. Frammento marmoreo

da un cippo funerario, il quale dovette esser simile a quello che oggi si vede al Vaticano, presso la porta della Biblioteca. Ma sino a qual punto, già nel principio del secolo XII, fosse possibile l'imitazione dell'antico, quando gli esemplari erano grandi e belli, può vedersi in una lesena del duomo di Modena (fig. 123), dove si ha l'illusione d'avere innanzi un bassorilievo arcaico greco in quell'Ercole che uccide l'idra.

Anche nella cattedrale di Ferrara si vede, in una lesena della loggetta, una fine imitazione dell'antico in un busto muliebre dal greco profilo e, sopra la porta laterale a destra della facciata, in un altro busto entro un tondo (fig. 124);

a Como, nell'abside di San Fedele, i bei capitelli stupendamente imitati dal corinzio, con foglie dalle fibre incavate e con eleganti caulicoli; a Como pure, nel Museo Civico, in una lastra marmorea della fine del secolo XII, Sansone in atto di sbranare il leone (fig. 125), studiato dall'antico, specialmente nella clamide a guisa di vela gonfia, e derivato, come tante altre rappresentazioni, consuete nell'età romanica, da un prototipo de' bassi tempi, simile all'Ercole, nel Museo Archeologico di Brescia, a cavallo del leone che sbrana.

A Milano, nel Museo Archeologico, con la semplice indicazione della provenienza: COMO, è un frammento marmoreo, con un pastore che appoggia il mento alle mani, fra teste d'ariete che sembrano tratte dall'angolo d'un antico sarcofago (fig. 126). A Cremona, nel fianco sinistro della cattedrale, in alto si vedono entro due nicchie l'angelo e l'Annunziata, questa avvolta nel peplo come una *Pudicitia* (fig. 127), con la mano posata delicatamente sul petto. Ma quando, verso la fine del secolo XII, si scolpiva quella statua, l'arte, già padrona de' suoi mezzi, poteva tradurre l'antico a proprio talento, se lo trovava nelle vicinanze; così come fece l'Antelami, quando, dalla faccia laterale d'un sarcofago, trasse e riprodusse con la sua potente energia lo stupendo grifone che adorna la facciata di Borgo San Donnino (fig. 128).

In generale però l'antico non abbondava nell'Italia settentrionale, e l'artista con più libertà tradusse il suo mondo, e raccontò de' sogni delle moltitudini e delle leggende popolari. L'antico gli serve più a perfezionare i mezzi tecnici che a rendere immagini d'altri tempi, lontani dalla sua vita; e gli basta perciò di accennare qua e là, quasi di straforo, a' suoi esemplari, ai materiali della sua bottega. Aveva troppa vita in sè per ridursi a stampare: il sentimento antico trasfigurato nella sua coscienza lo trasportava, oltre i segni d'un'arte defunta, alla ricerca della verità, dell'espressione individuale, della bellezza.

Fig. 127 — Cremona, Cattedrale. Statua nella lesena del fianco sinistro

* * *

Nell'incertezza delle forme scultorie al principio del secolo XII si va determinando la grande scuola d'arte che fa capo a Wiligelmo, lo scultore della cattedrale di Modena,

Fig. 128 — Borgo San Donnino, Cattedrale. Rilievo sulla facciata

la più organica tra le chiese romanze emiliane. Essa fu fondata nel 1099; il 23 maggio si diè mano a scavare la fossa per le fondamenta; il 9 giugno successivo si principiò dall'architetto Lanfranco la costruzione, e il 30 aprile 1106, regnante la Contessa Matilde, si trasportarono nella chiesa le reliquie di San Geminiano patrono; nel medesimo anno fu dedicato e consacrato il corpo e l'altare del santo da papa Pasquale II, assistito da cardinali, vescovi e cherici,

esultante il popolo.[1] La data della fondazione del duomo di Modena è concordemente attestata da due marmoree iscrizioni, una sincrona, sulla facciata occidentale, in un cartello che si stende tra le figure di Enoch e di Elia:

DV*m* GEMINI CANCER | CVRSV*m* CONSENDIT | OVANTES IDIBVS | IN QVINTIS IVNII SVP TPR [2] | MENSIS MILLE DEI | CARNIS MONOS CEN | TVM MINVS ANNIS ISTA DOMVS CLARI | FVNDATVR GEMINIANI INTER SCVLPTORES QVAN | TO SIS DIGNVS ONORE CLA | RET SCVLTVRA NVNC WILIGELME TVA.

Fig. 129 — Modena, Duomo. Rilievo sulla facciata

Il che significa: « Mentre i due Gemelli trionfano, e il Cancro toglie loro il corso, si diede principio alle fondazioni del duomo, a questa casa del chiaro Geminiano ». Ed

[1] BORGHI, *Il duomo, ossia cenni storici e descrittivi della cattedrale di Modena*, 1845; CAVEDONI, *Cenni storici intorno alla vita, ai miracoli e al culto del glorioso San Geminiano*, Modena, 1856; G. MESSORI-RONCAGLIA, *Cattedrale di Modena*, Modena, 1878; BORTOLOTTI, nei *Monumenti di storia patria delle provincie modenesi*, Modena, 1886; DONDI, *Notizie storiche ed artistiche del duomo di Modena*, Modena, 1896.

[2] *Supter* legge il Cipolla (*Per la storia d'Italia e i suoi conquistatori*, Bologna, Zanichelli, 1895); *Super tempore*, esattamente il Dondi (op. cit.); *Sup tempore*, altri.

a questi esametri sciolti segue un distico elegiaco, scritto in lettere più minute, che così suona: « Fra gli scultori, quanto sii degno d'onore, appare ora, o Wiligelmo, dalla tua scultura ».

Il W del nome di Wiligelmo nell'iscrizione fece pensare a un maestro venuto d'oltralpe, e il Kreuser lo fece discendere da Norimberga, pretendendo ch'egli fosse una stessa

Fig. 130 — Modena, Duomo. Rilievo sulla facciata

persona con Wilhelm von Innsbruck, che aiutò Bonanno da Pisa nella costruzione della celebre torre pendente; ma come bene scrisse il Cipolla, anche in terra italiana quella lettera ricevette per lo meno una lunga ospitalità. E del resto vedremo che *Guillelmus*, scritto col G invece del W, si trova a Verona, e proprio là dove può supporsi che *Guillelmus* e *Wiligelmus* sieno una stessa persona.[1]

Wiligelmo lavorò nella cattedrale di Modena, secondo il

[1] SGULMERO, *La firma-preghiera di Maestro Guglielmo nelle sue sculture veronesi* (1139), in *Archivio storico dell'Arte*, 1895.

Cavedoni, nei primi anni del secolo XII; il Borghi addirittura ritenne le sue sculture eseguite nel 1106, prima della consacrazione della chiesa; lo Schnaase [1] si limitò ad asserire che l'opera di Wiligelmo cade nel primo quarto del secolo XII. Niuna ragione si ha per affermare con precisione la data delle sue sculture, che la probabilità però assegna intorno

Fig. 131 — Modena, Duomo. Rilievo sulla facciata

al tempo della traslazione del corpo di San Geminiano, quindi a una data anteriore e prossima al 1106.[2] Devonsi a Wiligelmo la porta principale a occidente della chiesa, adorna di figure di profeti entro nicchie e di complicati intrecci di rami con uomini e animali, e le sculture sulla facciata con le prime storie della Genesi. Qui egli è grandioso, ispirato all'antica arte carolingia; scolpisce le figure con forti mandi-

---

[1] *Geschichte der bildenden Kunst in Mittelalter*, IV, Düsseldorf, 1871.

[2] Vedi a questo proposito le eccellenti considerazioni di B. Colfi, *Di una recente interpretazione data alle sculture dell'archivolto della porta settentrionale del duomo di Modena*, Modena, 1899, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie modenesi*, IV, 9.

bole, grosse labbra, capelli che hanno l'apparenza di parrucca; gira in tondo le vesti sulle spalle, sul ventre e sulle ginocchia.

Fig. 132 — Modena, Duomo. Rilievo sulla facciata

Nel primo dei bassorilievi si rappresenta la Creazione di Adamo e d'Eva, e il Peccato originale (fig. 129).

Prima della Creazione, l'Eterno sta entro un'aureola retta da angioli, e tiene aperto il libro dove è segnato il principio e la fine delle cose, A e Ω.

Quell'immagine del Creatore inizia la Bibbia figurata sulla cattedrale, così come nelle rappresentazioni della Genesi negli avorî, nelle miniature, ne' musaici. Dio crea Adamo, che è già in piedi, con le gambe piegate per riverenza, e gli pone la sinistra sul capo, mentre con la destra gli sfiora il volto, per infondergli l'anima. Appresso è la creazione di Eva, tratta da Dio bell'e compiuta dal fianco di Adamo dormiente sulla terra bagnata dalle acque. Quindi Adamo si porta il pomo dell'albero proibito alle labbra, e ad un tempo, come Eva, sente vergogna della nudità.

Nel secondo bassorilievo (fig. 130) Adamo ed Eva odono la voce del Signore e portano al volto la mano sinistra costernati; un angiolo munito di spada li caccia dal paradiso terrestre; entrambi curvi sulla terra attendono al lavoro.

Nel terzo bassorilievo (fig. 131) Adamo e Caino porgono le loro offerte a Dio, che sta seduto entro una mandorla, come sopra a un altare sostenuto da una cariatide; Caino uccide Abele; il Signore rimprovera a Caino la colpa.

Nel quarto bassorilievo (fig. 132) Lamech uccide un uomo con un colpo di freccia, Noè entra nell'arca co' suoi, e, uscitone, s'appresta al sacrificio.

Questi bassorilievi co' personaggi dalle teste lunghe, dagli occhi muti d'ogni espressione, hanno tuttavia una grandiosità, una severità sacerdotale che non si riscontra in un altro maestro, coöperatore di Guglielmo, in Niccolò scultore,

Fig. 133 — Modena, Duomo. Particolare della porta de' Principi

di maniera più facile e viva, ricercatrice di particolari. Vedasi, infatti, nella porta detta de' Principi, nel duomo stesso (fig. 133),

dove l'opera di Wiligelmo si dimostra nelle sculture del piano sotto la trabeazione, cioè in due angioli che sostengono l'agnello, e nelle figure dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista. C'è in esse la rigidezza dell'artefice, quel che di cupo e di selvatico che abbiamo veduto ne' bassorilievi della facciata; mentre nelle storie di San Geminiano (fig. 134), scolpite sull'architrave, si rivela un maestro che disegna figure di proporzioni minori, che si sforza a raccontare, a rappresentarci in forma più semplice, come in iscenette di genere, le sacre composizioni. San Geminiano a cavallo va verso il lido, poi naviga verso la reggia di Gioviano imperatore, nato di stirpe illustre ne' confini della Pannonia e della Mesia. « Ora — dice la leggenda — egli aveva una cara figliolina ossessa; e avuta notizia della santità di Geminiano, inviò i suoi messi a Modena, affinchè pregassero il taumaturgo a recarsi da lui per liberarla. Il santo si pose in viaggio e, sedata una forte burrasca suscitata dallo spirito maligno per perderlo in mare, giunse alla desolata casa del pio Gioviano, il quale, insieme con la moglie Caritone, gli porse riverenza, e, poco stante, liberata la bambina

Fig. 134 — Modena, Duomo. Trabeazione della porta de' Principi

ossessa e sanati molti infermi, se ne tornò sollecito per la sua chiesa, con gl'insigni doni sacri, offertigli dai racconsolati

Fig. 135 — Modena, Museo Civico. Faccia d'una piletta

genitori ». La leggenda trova illustrazione nelle sculture dell'architrave, conferma nelle iscrizioni. San Geminiano è a cavallo, seguíto dal portatore del pastorale; e la scritta suona così:

SCANDIT EQVV*s* LET*vs* DV*m* TENDIT AD EQVORA PRESVL

San Geminiano sta sopra una nave:

PASTOR *pre*CLARV*s* MARE TRANSIT GEMINIANVS

San Geminiano libera la figlia del principe:

PRINCIPIS NATA*m* DAT PVLSO DEMONE SANAM

Il santo riceve in dono un calice e il codice delle leggi:

DONA CAPIT REGIS CALICE*m* CVM CODICE LEGIS

È incontrato dal suo popolo al ritorno:

DV*m* REDIT E*n* Co*n*TRA SIBI CVRRIT CONTRO CVNCTA

È deposto nel sepolcro:

POST REDITV*m* FORTIS P*er*SOLVIT DEBITA MORTIS

Tali bassorilievi [1] non sono di Wiligelmo: basti osservare le facce larghe delle figure brevi, i capelli lanosi ondulati, le vesti a piegoline diritte, raggiate, a contorni serpentini: il tutto così differente dai bassorilievi dall'aria barbarica eseguiti da Wiligelmo.

Altrettali caratteri si vedono in una piletta del Museo Civico di Modena (fig. 135-137), dov' è traccia dell'antica

Fig. 136 — Modena, Museo Civico. Faccia d'una piletta

leggenda che più tardi nel Faust trovò la sua forma compiuta. Un uomo con la clamide agganciata a mezzo il petto congiunge la destra alla sinistra di un demone, sollevandola come in segno d'un patto di magía nera o diabolica, mentre con l'altra mano stringe, col demonio stesso ad un tempo, un anello tenuto sopra un tino, secondo l'antica pratica della divinazione, detta dactilomanzia o idromanzia, con la quale si credeva di richiamare negli anelli gli spiriti familiari. Questa forma di un patto stretto col demone, per ottenere la cono-

[1] Il Vandelli riporta i bassorilievi e le iscrizioni nelle sue *Meditazioni sopra la vita di San Geminiano scritta dal dottor Pellegrino Rossi, modenese*, in Venezia, 1738.

scenza di cose occulte e lontane, è quella della divinazione, che il Concilio di Parigi dell'anno 829 ascrisse tra i perniciosissimi errori, resti del paganesimo, e da punirsi severamente.

Il nobil uomo che fa il patto col demone, piega a terra un ginocchio e gli giura fede. Compiuta la cerimonia, il demone inforca un drago e il suo devoto cavalca un leone,

Fig. 137 — Modena, Museo Civico. Faccia d'una piletta

entrambi dando fiato alle trombe, per invocare gli spiriti a raccolta. Vengano i genî occulti, Uriele o Assiriele, Iniele o Gediele, vengano le potenze del male a soddisfare l'uomo, che per conoscere l'ignoto o i misteri della vita ha dato l'anima al diavolo! Ma ecco il rimorso vince l'ossesso, il quale, prostrato innanzi alla piletta, condotto da tre compagni che, come lui, tengono l'indice e il medio sulla fronte, ascolta la preghiera esorcizzante del sacerdote, che gli abbassa sulla testa l'aspersorio. [1]

[1] Vedi a proposito delle rappresentazioni demoniache: Köppen, *Der Teufel und die Hölle in der darstellenden Kunst von den Anfängen bis zum Zeitalter Dante's und Giotto*, Jena, 1895; Graf, *Il diavolo*, Milano, 1889.

Questa piletta non è la sola opera scultoria che ci mostri la differenza dell'arte di Niccolò da quella di Wiligelmo. Fra le altre sculture v'è quella della porta detta della Pescheria, nel duomo di Modena, appartenente al tempo stesso di quella de' Principi. Si è molto discusso sull'età della porta della Pescheria,[1] che pure mostra ad evidenza la mano di Niccolò, cooperatore di Wiligelmo, di lui più giovane e meno arcaico, che non taglia, al pari di lui, le figure con segni angolosi o rettilinei, nè dà loro mani smisurate, capelli e barbe a strie sottili, parallele, ondulate, zigomi sporgenti in modo straordinario, occhi spalancati, nasi grossi e lunghi; bensì forma i suoi personaggi con i capelli a ciocche ricciute, i volti larghi e schiacciati, le estremità più proporzionate, le vestimenta più curvilinee e pieghettate nelle orlature.

La porta della Pescheria (fig. 138) dovette esistere già nel tempio costruito da Lanfranco e inaugurato il 30 di aprile 1106; ma essa subì modificazioni quando per ingrandirne l'apertura si spostarono le spalle e fu rifatto l'architrave.[2] Difatti l'archivolto e gli stipiti hanno non solo la medesima larghezza di metri 0.282, ma hanno altresì gli stessi caratteri tecnici nelle loro sculture, come si fa manifesto a chi osservi le rose nelle formelle sotto l'archivolto, disposte al modo antico, tutte a foglie fitte, e le paragoni con le altre sotto l'architrave, schiacciate, larghe, di un tagliapietra facilone, posteriore, non esente dagl'influssi di Niccolò, lo stesso che eseguì gli ornati de' pilastri nel Museo Archeologico di Milano, n. 2312 (fig. 139).

Gli stipiti a destra e a sinistra sono ornati nella faccia anteriore d'intrecciature di rami, dove variamente s'aggi-

---

[1] W. Förster, *Zur Litteraturgeschichte - Ein neues Artusdokument*, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, Bd. XXII, H. 2, pag. 243-248; B. Colfi, op. cit.

[2] Messori-Roncaglia (op. cit.) suppose che la porta esistesse nel fianco settentrionale, a riscontro di quella de' Principi. Il Dartein non mostrò di accogliere tale opinione. Il Barberi, nel giornale *Il Diritto cattolico*, n. 137 e 138, 1896, suppose che la porta fosse frammentaria. Il Colfi (op. cit.) sostenne giustamente che la porta non abbia cambiato sede, ma cadde in errore supponendo di maggiore antichità degli stipiti l'architrave e l'archivolto.

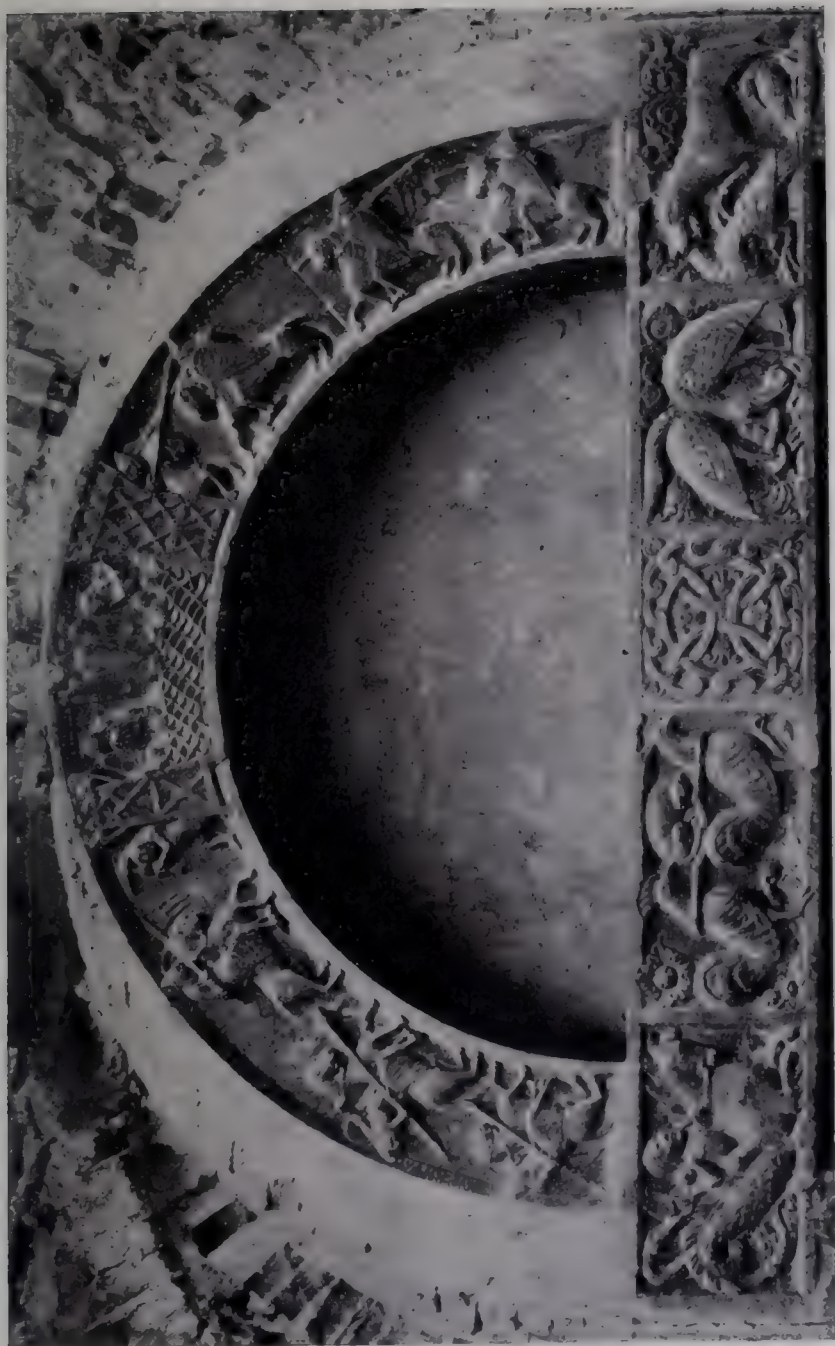



Fig. 138 — Modena, Duomo. Particolare della porta della Pescheria

rano rustici incappucciati, draghi con testa umana coperta da berretto conico, draghi e leoni; e vi è espressa la favola esopiana della cicogna e della volpe, in due scenette che si corrispondono sugli stipiti. Veramente alla cicogna è sostituito un gallo; ma la favola rimane quale fu espressa anche in antico, in una stela romana in villa Dianella, presso Empoli, [1] fra i tralci simbolici della vite, a segno del destino che colpisce or l'uno or l'altro: *hodie mihi, cras tibi.*[2] È questo un altro esempio dello studio de' primitivi scultori romanici sull'antichità, specialmente sui rilievi funerarî, per adattarli al loro bisogno. Nelle due facce laterali gli stipiti recano la rappresentazione dei mesi. A destra: Gennaio, incappucciato, intento a far salcicce, e particolarmente, a quanto sembra, uno zampone; Febbraio, tutto coperto di lana, si scalda al focolare; Marzo pota la vite; Aprile si regge a due pianticelle in fiore; Maggio, sceso da cavallo, tiene questo per le redini; Giugno falcia. A sinistra: Luglio miete; Agosto zappa; Settembre pigia l'uva ne' tini; Ottobre travasa il vino; Novembre semina; Dicembre fa le legna. Gli zoccoli su cui poggiano

Fig. 139 — Milano, Museo Arch. Marmi.

[1] BORMAN u. BENDORF, *Aesopische Fabel* [illegible] *des östert. archäol. Institutes*, Bd. V, 1902).

[2] Questa spiegazione ingegnosa, ben migliore di quella proposta dal Borman, è stata suggerita in *idem* dal prof. A. Savignoni.

Fig. 140 — Bari, San Niccola. Porta minore della chiesa

gli stipiti hanno scolpite delle cariatidi: quella a destra è un uomo barbato coronato e con ghirlanda nella sinistra, studiato probabilmente su di un sarcofago.

Tutti questi frequenti studî dalle sculture funerarie romane che più facilmente stavan sott'occhio agli artisti medioevali, ci fan domandare se anche le rappresentazioni dei mesi delle chiese romaniche non siano da considerarsi come ricavate dai sarcofagi, dove pure sono di consueto figurate le stagioni. Tutti questi segni del corso della vita umana e della morte stavano così nelle facciate delle chiese romaniche, presso quelli della redenzione umana e dell'immortalità. E vediamo sulla facciata della cattedrale modenese i rilievi dei due genietti funebri, e le due figure di Enoch e di Elia, pure scolpite da Wiligelmo, indicanti come Dio possa comunicare all'uomo una forza superiore e vittoriosa della morte. Le immagini dei due profeti elevati al cielo, testimonianti come la comunione intima e assoluta con Dio sottragga l'uomo dal regno della morte, controbilanciano le altre immagini dedotte dal ciclo delle rappresentazioni funerarie romane.

Sull'archivolto della porta della Pescheria sono figurati re Arturo e altri eroi del ciclo epico bretone, il che fece pensare come i bassorilievi stessi fornissero la prova dell'origine straniera di Wiligelmo (a cui quelli si attribuirono invece che al più giovane e meno arcaico Niccolò), senza pensare che re Arturo nel Nord d'Italia, come nel Settentrione d'Europa, poteva bene essere considerato il tipo del cavaliere cristiano.

L'archivolto è dello stesso periodo degli stipiti della porta, non dell'architrave, dove si osserva una figura che cavalca un ippocampo, forma alterata della ninfa sul cavallo marino, così comune ne' sarcofagi; quindi due galli che portano sopra una barella la faina finta morta, episodio che vedremo a Verona nell'arcata scolpita da Adamino di San Giorgio. Nel mezzo dell'architrave è intagliato un elegante intreccio, quale ab-

biamo veduto in tempi più antichi; e in seguito due ibi o cicogne, alle quali s'attorce un serpentello, e un'anitra con la testa entro le fauci d'un lupo, gruppo che esprime come il forte divori il debole.

L'archivolto ci presenta cavalieri, nello stesso costume di guerra, volti verso una cittadella dalle mura merlate sorgenti da un bacino d'acqua, indicata con intreccio di linee oblique

Fig. 141 — Modena, Duomo. Capitelli

parallele, così come si vede nella scena descritta ove Adamo riposa, in quella ove l'arca di Noè sta sui flutti, e nell'altra dove San Geminiano naviga verso l'Oriente. Le mura merlate sono fiancheggiate da bastioni, e nel mezzo s'erge il mastio adorno di un grandissimo scudo. Tra il castello e le torri sorgono su dalla muraglia un uomo a destra e una donna a sinistra, intenti alla tenzone, che s'impegna presso le porte delle bastie. Dalla porta di sinistra esce un cavaliere, che punta la lancia contro l'elmo del primo de' tre armigeri

assalitori, il quale lo colpisce nello scudo. Dall'altra parte esce dalla bastia un fante con un grosso martello, e contro gli muove un cavaliere con la lancia guarnita di pennone, seguíto da altri due compagni. Sulla stretta lista che limita la fascia dell'arco si leggono i nomi de' personaggi: ISDERNVS (Ider) sul cavaliere presso l'impostatura dell'arco a sinistra, ARTVS DE BRETANIA sul precedente, DVRMALTVS (Durmart)

Fig. 142 — Modena, Duomo. Capitelli

sull'altro che sta di fronte al pedone, MARDOC si legge sopra l'uomo che spinge lo sguardo fuor dalle mura, WINLOGEE (Guenloie) sulla donna, CARRADO (Carradoc) sul cavaliere che esce dalla bastia a destra, GALVAGIN' (Gauvain) sul suo rivale, GALVARIVN e CHE (Keu) sui due che seguono.[1] Si raggruppano dunque su quest'archivolto, intorno a re Artù, l'eroe principale della Tavola rotonda, parecchi cavalieri, i

[1] B. COLFI, op. cit.

nomi de' quali si riscontrano, meno Mardoc e Galvariun, nei romanzi bretoni. Prima che i romanzi stessi si componessero, che *la materia di Bretagna* ricevesse la consacrazione letteraria, lo scultore ci dette il più raro segno della diffusione di quelle leggende in Italia sin dal principio del secolo XII, al tempo della Contessa Matilde, quando le recitazioni de' giullari stampavano nelle menti delle popolazioni eccitate dal bisogno del maraviglioso il nome de' ciclici eroi. Come nella facciata del duomo di Verona sono scolpite le figure di Orlando e Oliviero, e nel musaico della cattedrale

Fig. 143 — Modena, Duomo. Bassorilievo di Niccolò

di Brindisi si disegnano le scene della battaglia di Roncisvalle, così a Modena, sull'archivolto della porta della Pescheria, si celebra Artù co' suoi compagni d'arme. Invano in qualcuno dei romanzi composti in tempo posteriore al XII secolo s'è cercato memoria di un'impresa d'Artù corrispondente al bassorilievo e alla composizione giullaresca che ispirò lo scultore. Il racconto popolare, la canzone giullaresca dovette mutare prima di assumere una forma letteraria determinata. A Bari, in una porta minore di San Niccola (fig. 140), è una rappresentazione sull'archivolto, che ha molta analogia con questa di Modena: la porta, che dovette essere rifatta, aveva pure similmente negli stipiti le

rappresentazioni dei mesi, come si può supporre vedendo colà, ridotti a piedritti, due frammenti con la rappresentazione di due mesi dell'anno.

Sull'archivolto sono cavalieri che, simmetricamente, a destra e a sinistra, cavalcano con la lancia in resta verso

Fig. 144 — Modena, Duomo. Bassorilievo di Niccolò

una torre del mezzo, dalla quale escono i difensori alla pugna. Non una scritta qui sulle teste de' cavalieri, non un nome, tanto da lasciar dubitare se lo scultore abbia voluto tradurre il racconto giullaresco delle gesta degli eroi del ciclo bretone, o invece figurar l'assedio di Gerusalemme, così com'è figurato nel commentario di Aimone vescovo alla profezia d'Ezechiele, nella Biblioteca di Parigi, a carte 1. Leggesi: « E disporrai contro di Gerusalemme un assedio, e vi fabbricherai delle torri, e ammasserai terra, e porrai alloggiamenti contro di essa, e all'intorno metterai gli arieti ». E il miniatore rappresentò una città fortificata con entro assediati, e al di fuori arcieri, assalitori con catapulte, armigeri con lance e scudi; e tuttociò in modo da far pensare alle rappresentazioni degli archivolti di Modena e di Bari. Altra simile rappresentazione, a commento della profezia d'Ezechiele, avrebbe potuto servire di traccia a Niccolò scultore

Fig. 145 e 146 — Nonantola, San Silvestro
Stipite a destra della porta

per tradurre il racconto giullaresco, esaltando re Arturo, che si preparava alla battaglia contro gl'infedeli con la preghiera e col digiuno, e portava nella mischia l'immagine della Madonna. Niccolò poteva ritrarlo co' suoi all'assalto d'una cittadella, come il figliuolo dell'uomo alla presa di Gerusalemme.

Fig. 147 — Nonantola, San Silvestro. Porta della chiesa

La composizione di Niccolò è ingegnosa, vivace, varia, nonostante la simmetria delle parti. Vi è la ricerca sua del movimento, che talvolta, come vedremo in seguito, cade nel barocco.

A Modena egli aiutò Wiligelmo, non solo nella porta de' Principi, ma anche nelle decorazioni. Alcuni capitelli della facciata sono proprî di Wiligelmo (fig. 141, 142), grandiosi e severi; altre lastre con rappresentazioni di mostri, che ricordano le antichissime situle, sono di Niccolò, quella, ad esempio, con i due cervi dalle teste riunite in una (fig. 143), e l'altra con le belve attorte e morse dai serpi (fig. 144): una delle belve ha la testa da mettersi a riscontro con quelle de' personaggi della pila esorcistica, anche nella fattura degli occhi punteggiati nell'iride; e il leone, nella stessa lastra, ha la giubba a riccioli, a mo' di quella dell'altro leone cavalcato dall'ossesso.

Fig. 148 e 149 — Nonantola, San Silvestro
Stipite a sinistra della porta

L'associazione dei due maestri Wiligelmo e Niccolò si trova pure nella porta della chiesa di San Silvestro, annessa alla badia di Nonantola. L'iscrizione che si legge nell'architrave della porta stessa lasciò supporre al Tiraboschi che la chiesa rovinasse prima del 1170,[1] ma egli stesso dubitò che invece di quest'anno si dovesse leggere la data che certamente è la vera, il 1117:

SILVESTRI CELSI ECCIDERVNT CVLMINA TEMPLI
MILLE REDEMPTORIS LAPSIS VERTIGINE SOLIS
ANNIS CENTENIS SEPTEM NEC NON QVOQVE DENIS
QVOD REFICI MAGNOS CEPIT POST QVATVOR ANNOS

La porta è di tempo evidentemente prossimo alle sculture del duomo di Modena, il tempo dell'abate Giovanni, che ebbe pacifico il governo della badia. Infierirono poi le guerre fratricide tra Modena e Bologna, e gli abati nonantolani dovettero pensare alla difesa dei terreni della badia e de' loro vassalli.

La porta anteriore al periodo nefasto ci riconduce a tempi prossimi alla grande Contessa. Ciò che i documenti non dicono, l'arte ci dice, palesandoci che, come nella porta dei Principi del duomo di Modena, Wiligelmo ebbe socio nel lavoro un artista più semplice di lui, più schietto e popolare, che noi abbiamo identificato nello scultore Niccolò.

Nello stipite di sinistra si trova il maestro dalle facce larghe, che abbiamo trovato a Modena nelle porte de' Principi e della Pescheria, come nella piletta esorcistica del Museo Civico modenese; mentre nello stipite di destra e nel timpano si riconoscono forme e caratteri proprî di Wiligelmo, sempre con le sue figure più lunghe e rigide.

Questi scolpì (fig. 145, 146) sulla cariatide alla base degli stipiti, sull'atlante che ricorda quello della porta maggiore

[1] *Storia dell'augusta abbazia di San Silvestro di Nonantola*, Modena, 1784; Luigi Montagnani, *Storia dell'augusta badia di San Silvestro di Nonantola*, Modena, 1838; Ing. Carlo Cesari, *Saggio storico-artistico - Nonantola*, Modena, 1901.

del duomo di Modena, l'Annunziazione, la Visitazione, la Natività, con le ostetriche che lavano il Bambino, il Bambino in culla riscaldato dal bue e dall'asino, una mandria di pecore,

Fig. 150 — Nonantola. Chiesa di San Silvestro. Particolare dello stipite di sinistra

i pastori che ricevono l'annunzio, l'Adorazione dei Magi, la Purificazione, San Giuseppe avvertito dall'angiolo di partire per l'Egitto. E scolpì pure (fig. 147), nella lunetta, il Cristo

in trono assistito da due angioli e con intorno i simboli degli evangelisti.

Il suo cooperatore Niccolò, eseguendo lo stipite di sinistra (fig. 148, 149), rappresentò i fasti, anche leggendarî, della badia nonantolana. Sulla cariatide con il ginocchio a terra, simile ad altra della porta della Pescheria, si svolge prima la storia del trasporto del corpo di San Silvestro. Vi sono due personaggi in colloquio, forse Anselmo che chiede a re Astolfo di ottenergli il corpo di San Silvestro. Sopra di essi vi sono altri due personaggi illustri in colloquio, che potrebbero essere Astolfo e Adriano papa, scambiato per errore della leggenda con Stefano II. Nello scompartimento superiore si rappresenta la chiesa di Nonantola (fig. 150) a tre navate con la cupola-lanterna, e un monaco che sembra attendere dall'alto le sacre spoglie. Più in su vedesi il papa in cattedra, mentre Anselmo e alcuni monaci prostrati gli chiedono il dono del corpo del santo; e quindi il trasporto sopra una barella del corpo stesso. Segue la storia della sepoltura di Adriano I nella badia di Nonantola, scambiato dalla leggenda con Adriano III, che, passando in Francia per abboccarsi con Carlo il Grosso, morì a San Cesario l'8 luglio 885, e fu sepolto nel monastero nonantolano. Prima è rappresentato il transito di Sant'Adriano (TRANSITV S. ADRIANI), poi la sua deposizione e la sua sepoltura, e infine, in alto, Sansone che sbrana il leone.

L'associazione di Wiligelmo con Niccolò continua a Piacenza, nella cattedrale rifabbricata sull'antico nel 1122, come ci avvertono i versi che si leggono nella facciata:

CENTVM VICENI DVO CHRISTI MILLE FVERE
ANNI, QVV COEPTVM FVIT HOC LAVDABILE TEMPLVM

Nella trabeazione della porta laterale della facciata, a sinistra (fig. 151), si osservano le rappresentazioni dell'Annunziazione, della Visitazione, dell'Annunzio ai pastori, dell'Adorazione de' Magi. E qui sono le figure di Wiligelmo,

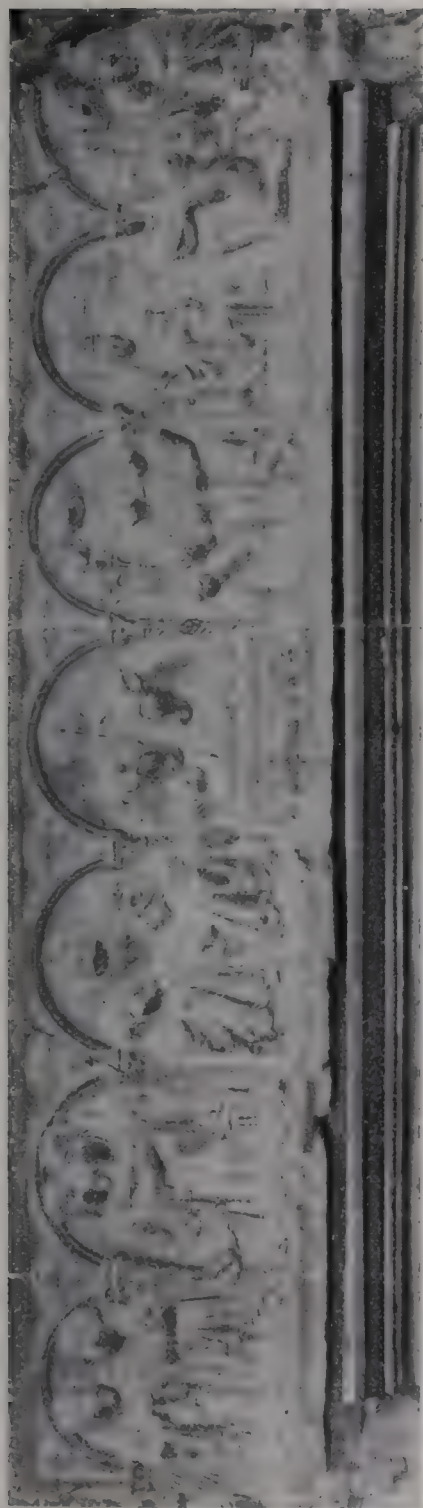



Fig. 151 — Piacenza, Cattedrale. Architrave della porta laterale sinistra della facciata

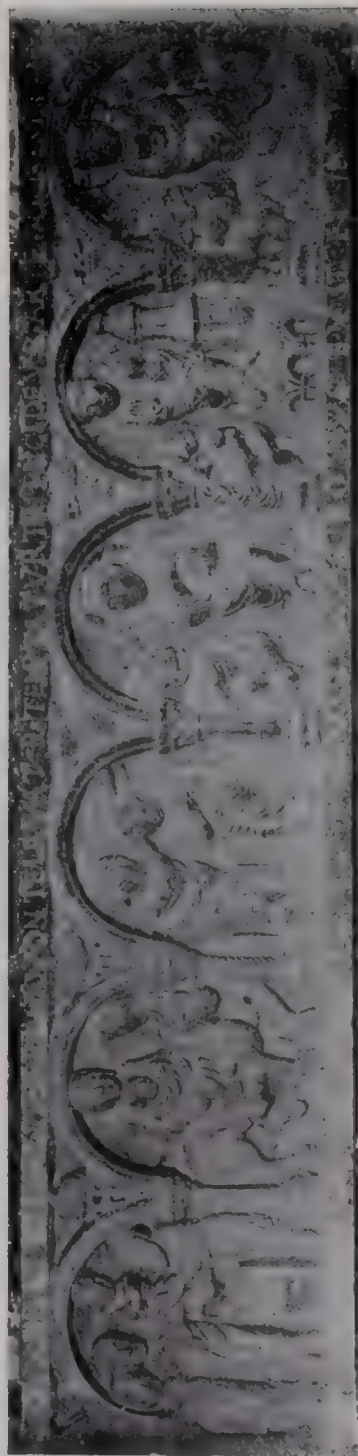



Fig. 152 — Piacenza, Cattedrale. Architrave della porta laterale destra della facciata

con teste lunghe, grandiose, coperte da una specie di turbante o di corona turrita, con vesti cadenti in fascio all'ingiù; mentre nell'altra trabeazione (fig. 152), dove sono espresse le scene della Purificazione, della Fuga in Egitto e della Tentazione di Cristo nel deserto, si rivedono le pieghe raggirate di Niccolò, le teste più tonde e schiacciate, e tutti gli

Fig. 153 — Piacenza, Cattedrale. Bassorilievo in una piletta

altri caratteri suoi. Gesù è rappresentato quando il demonio lo stimola a mutar la pietra in pane, poi lo conduce sulla sommità del tempio di Gerusalemme lusingandolo a gettarsi in basso, infine sulla vetta del monte.

Oltre questi saggi, a Piacenza, nella facciata, si trovano di Niccolò i capitelli della porta laterale a destra, dove sono figurati AVARICIA, HVMILITAS, IRA, PACIENCIA, così contrapposti i Vizî alle Virtù; mentre nella porta laterale a sinistra sono rappresentati da Wiligelmo alcuni Vizî alla gogna:

AVARICIA e VSVRA. Anche la cariatide che reca il nome ATLANS, con pieghe segnate come da cordoni, appartiene all'arte di questo maestro.

Sull'arco mediano della facciata stanno le costellazioni ed altri segni in quest'ordine: ARIES, TAVRVS, GEMINI, CANCER, LEO, EVRVS REX VENTORVM, ANGELVS; e a questi

Fig. 154 — Piacenza, Cattedrale. Bassorilievo in una piletta

fanno riscontro: PISCES, AQVARIVS, CAPRICORNVS, SAGITTARIVS, SCORPIVS, LIBRA, AVSTER MERIDIE, STELLA COMMETA. Sul culmine dell'arco: LVNA, STELLA, SOL, e sopra essi la mano di Dio benedicente. Tutto questo è opera probabile del maestro Niccolò.

Nell'interno della cattedrale vi sono pilette in cui si rappresentano le corporazioni che a loro spese le fecero erigere. In una (fig. 153) si legge: HEC EST COLONNA CORDOANNERORIVM, dove si vedono due artieri battere il cuoio; in

Fig. 155 — Piacenza. Cattedrale. Capitello

Fig. 156 — Piacenza. Cattedrale. Capitello

un'altra è un arrotino (fig. 154), con questa scritta sulla faccia del bassorilievo: HIC ✠ IANNES CALCA IN SOLATRIO.

Nella prima piletta a sinistra entrando è rappresentato un ciabattino: ✠ HIC EST COLONA CERDONVM; nella prima, a

Fig. 157 — Piacenza, Cattedrale. Capitello

destra, due uomini che misurano la tela: ✠ HEC EST COLONNA STACIONARIORVM; in un'altra della nave trasversa: HEC EST COLVMNA FORNARORVM, ecc. Questi bassorilievi sono in gran parte d'un maestro prossimo a Wiligelmo.

Vi sono poi molti capitelli singolarissimi nell'interno del duomo. In uno di maestro Niccolò, dalla forma aggrovigliata e contorta, è rappresentato Abramo che riceve i tre angioli, poi questi che si congedano da esso, mentre Sara guarda; Abramo che mette sull'asino Isacco, e tiene una scure; Abramo che si volge a Isacco, sentendosi chiedere del luogo

del sacrificio; Abramo che tiene per i capelli Isacco, mentre la mano celeste gli ferma il brando; l'angiolo che addita l'ariete ad Abramo, pronto a sgozzarlo con un coltello.

Altri capitelli dello stesso maestro Niccolò e de' suoi seguaci si vedono ne' pilastri, con demoni e mostri che sembrano ricavati da miniature di manoscritti teutonici (fig. 155-160).

Fig. 158 — Piacenza, Cattedrale. Capitello

Ed oltre le rappresentazioni demoniache, s'incontra in un altro capitello un centauro saettante un asino che bruca le foglie d'un albero; e in un altro ancora, ispirato all'arte di Niccolò, la Strage degl'innocenti, Davide che uccide Golia. Anche nell'abside, all'esterno, la finestra è fiancheggiata da due angioli e da due profeti, con le teste larghe e schiacciate, opera del maestro Niccolò. In queste parti secondarie però si notano de' cooperatori di lui, e uno di essi dovette eseguire a Sant'Ilario di Piacenza l'architrave (fig. 161), rappresentandovi il Redentore tra gli apostoli e l'incredulo Tommaso.

L'arte di Wiligelmo e di Niccolò si diffondeva nell'Emilia e in Lombardia, come può vedersi a Cremona, nel duomo,

Fig. 159 — Piacenza, Cattedrale. Capitello

Fig. 160 — Piacenza, Cattedrale. Capitello

condotto presso che a termine nel 1114, e distrutto quasi per intero nel 1116 da un terremoto. Fra i resti del periodo anteriore, cioè tra le sculture eseguite dal 1107 al 1114, dal tempo in cui si pose la pietra fondamentale per volontà di Gualtero vescovo, annoveriamo le quattro grandi figure di profeti della porta maggiore della cattedrale (fig. 162-165), l'architrave della porta minore nel fianco sinistro (fig. 166) e qualche altro frammento, che ci mostrano come la cattedrale di Cremona sorse sul tipo di quella modenese, consacrata nel 1106, presente Gualtero tra i vescovi e i principi di

Fig. 161 — Piacenza, Sant' Ilario. Trabeazione

Lombardia.[1] Vi sono qui pure i due profeti Enoch ed Elia, a dimostrare ai fedeli la vittoria sulla morte e a stillare la fede nell'immortalità, sostenenti essi pure una lapide commemorativa, e vi è anche, sotto la bertazzola, in prossimità della porta maggiore, un frammento della serie de' bassorilievi che, similmente a quelli del prospetto del duomo di Modena, rappresentavano sulla facciata le prime storie della Genesi.

I profeti della porta principale, con vestimenta a pieghe, or curve, ora angolari, a manipoli e a fasci, con piedi e mani come coperti da guanti cordonati, con occhi dal grosso bulbo e dall'iride concava, le barbe arricciate, i capelli con la scriminatura nel mezzo, a ciocche lineate, cadenti a grossi cannelli sulle spalle, fanno pensare a un maestro dipendente

[1] Lucchini, *Il duomo di Cremona*, Mantova, 1894.

Fig. 162 e 163 — Cremona, Cattedrale. Particolari della porta maggiore

da Wiligelmo e da Niccolò; e più si avvicina ad essi, e in particolare a Niccolò, nel bassorilievo della porta laterale nel fianco destro, in quei dodici apostoli che vanno verso il Cristo chiuso entro una mandorla, con le ginocchia piegate, tremanti, tutti con le facce larghe, tonde e schiacciate. Come Wiligelmo e Niccolò non fossero estranei alla prima edificazione del duomo di Piacenza può vedersi esaminando i frammenti delle storie della Genesi (fig. 167). A destra Adamo ed Eva stanno presso l'albero: Eva si copre le vergogne nel prendere il pomo; Adamo, pure coprendosi, lo mangia. A sinistra l'angiolo vendicatore caccia i primi progenitori dall'Eden. Eva è delicata, col corpo grasso e molle; Adamo pare un quadrumane che addenti il frutto proibito; ma la rappresentazione ha evidente riscontro con altra della facciata di San Zeno di Verona, scolpita dal maestro Niccolò.

Anche in un capitello con cinque cariatidi, su di un pilastro nel presbiterio del duomo di Cremona, può vedersi la scuola di Wiligelmo e di Niccolò, anzi la stessa mano dello scultore dei profeti e della trabeazione citata; mentre nel timpano della porta della chiesa di San Vito (fig. 168), ora nel Museo cremonese, si vede un altro scolaro di Niccolò. Quivi è figurato un demone che con una zampa calca il tergo del figlio dell'imperatore: il demone porta un berrettino a mo' di corno ed ha le orecchie faunine. Il figlio dell'imperatore si getta genuflesso innanzi a San Vito, e poggia le mani sulle ginocchia di lui, che lo benedice. Appresso San Vito piega le ginocchia a terra e prega, mentre l'indice di Dio lo designa, e un leone, con la lingua che sembra una daga, gli lecca la guancia sinistra. È questa un'opera molto prossima per il fare a maestro Niccolò, ma più semplice e meno agitata nella forma di quello che mostrino le sculture dell'altro maestro cui spettano i profeti, la trabeazione della porta laterale del duomo, le cariatidi del capitello nel presbiterio. E più semplice è pure una pila per l'acqua santa, nello stesso Museo, dove, sotto una treccia diligentemente fatta, sono due angioli con le tube

Fig. 174 e 175 — Cremona, Cattedrale. Particolari della porta maggiore

abbassate e, tra l'uno e l'altro, due uomini sorgenti dai sarcofagi, con le mani in alto supplici.

Wiligelmo e Niccolò lavorarono dunque insieme a Modena nella parte più antica della cattedrale consacrata nel 1106, probabilmente a Cremona prima del 1114, a Nonantola innanzi il 1117, a Piacenza poco dopo il 1122, anno in cui la cattedrale ebbe principio.

Verso il 1135 li troviamo forse entrambi a Ferrara, dove nella facciata era questa iscrizione volgare ora perduta:

il mile cento trempta cinqve nato
fo q*u*esto templo a zorzi consecrato
fo nicolao scolptore
e glielmo fo lo avctore.[1]

Questi versi, due endecasillabi e due settenarî, erano disposti in otto righe su di un cartello, ch'era distrutto nel 1711, fiancheggiato probabilmente da Enoch e da Elia, come simili cartelli a Modena e altrove.[2] La forma di quell'iscrizione ha suscitato molti dubbî, così che più sicuramente possiamo

Fig. 166 — Cremona, Cattedrale. Particolare della porta minore del fianco sinistro

[1] Prima dal Borsetti (*Historia almi Ferrariensis Gymnasii*, Ferrara, 1735) e poi dal Muratori (*Dissertazioni sopra le antichità italiane*, II, Milano, 1751) furono pubblicati questi versi. Nel 1773, pubblicandosi le *Memorie istoriche delle chiese di Ferrara* dello Scalabrini (Ferrara, pag. 2), fu proposta una nuova lezione della lapide, più complicata, che sembra la prima artificiosamente rimaneggiata.

[2] Vedi a proposito dell'iscrizione: CIPOLLA, op. cit., pag. 607 e seg.

attenerci all'iscrizione latina che ancora si legge sull'arco interno della porta maggiore:

> ✠ anno milleno centeno ter qvoque deno
> ✠ qvinqve...
> ✠ artifice*m* gnarv*m* q*ui* scvlpserit hec nich*o*lav*m*
> hvc concvrrentes lavdent p*er* secvla gentes.

Maestro Niccolò viene chiamato *gnarum*, e gli si rende gloria somma col dire che eterna sarà la sua fama presso le

Fig. 167 — Cremona, Duomo. Bassorilievo sotto la bertazzola

genti che visiteranno il tempio. L'arte sua si riconosce sulla porta maggiore della cattedrale (fig. 169-171), dove nel timpano è figurato San Giorgio sul cavallo che calpesta il drago, e sull'architrave le storie della Visitazione, della Natività, dell'Annunzio ai pastori, dell'Adorazione de' Magi, della Purificazione, della Fuga in Egitto e del Battesimo, tutte corrispondenti per forma ai bassorilievi descritti di Modena, di Nonantola e di Piacenza.

Questa sicura corrispondenza ci ha fatto attribuire sin qui a Niccolò parecchie sculture a Modena, uno degli stipiti della porta della chiesa di San Silvestro nella badia di Nonantola, una trabeazione della facciata della cattedrale di

Piacenza; ma mentre prima del 1135 Niccolò accompagna Wiligelmo, a Ferrara quegli pare abbia lavorato solo, a meno che in quel *glielmo fo lo avctore* non si voglia sospettare ricordato il maestro che a Modena, prima della consacrazione della chiesa, ebbe la parte più importante nei lavori scultorî, e quindi che a lui si debba l'architettura, il disegno del duomo di Ferrara. E il sospetto può sembrar ragionevole a chi pensi

Fig. 168 — Cremona, Museo Ala-Ponzoni. Timpano della porta di San Vito

che nel medio evo lo scultore è di frequente architetto, *avctore* di edificî.

Quest'ipotesi è avvalorata dal fatto che a Verona ancora s'incontrano Guglielmo e Niccolò. Del primo è parola in una iscrizione ridotta a buona lezione dallo Sgulmero:

QVI LEGIS ISTE PIE - NATVRA PLACATO MARIE
SALVET IN ETERNVM - QVI SCVLPSERIT ISTA GVILLELMVM [1]

Tale iscrizione in versi leonini dovette esser posta quando fu compiuta la facciata di San Zeno Maggiore, innanzi all'anno 1139; ma tanto a San Zeno quanto nella cattedrale veronese domina una stessa maniera d'arte, e nella cattedrale

[1] V. Sgulmero, op. cit.

è ricordato Niccolò in un'iscrizione, simile per il pensiero, per il metro e per la forma della scrittura a quella del duomo di Ferrara:

✠ ARTIFICEM GNARVM QVI SCVLPSERIT
HEC NICOLAVM HVNC CONCVRRENTES
LAVDANT PER SECVLA GENTES[1]

Fig. 169 — Ferrara, Cattedrale. Porta maggiore

[1] G. G. ORTI-MANARA, *Il duomo di Verona*, tav. II; CIPOLLA, op. cit., pag. 626.

Così nella basilica di San Zeno, intorno alla lunetta della porta, si legge:

✠ ARTIFICEM GNARVM QVI SCVLPSERIT
HEC NICOLAVM OMNES LAVDEMVS CHRISTVM
DOMINVMQVE ROGEMVS CAELORVM REGNVM
TIBI DONET VT IPSE SVPERNVM[1]

Nella facciata di San Zeno sono sculture a destra e a sinistra della porta centrale, come in due grandi stele congiunte; a sinistra, nel basso, due cavalieri si azzuffano, e

Fig. 170 — Ferrara, Cattedrale. Porta maggiore

l'uno trapassa il petto dell'altro; sopra, l'Annunziazione e il Presepe, in un riquadro, l'Adorazione dei Magi, la Fuga in Egitto, il Bacio di Giuda, in tanti altri scompartimenti, sui quali gira un arco, che ha nel timpano la mano benedicente di Dio. Nella stela prossima, in basso, due fanti in duello, l'uno che cade trafitto dall'altro, e negli scompartimenti superiori, l'Adorazione dei pastori, Erode, la Purificazione,

[1] Vedi Da Persico, *Verona e sua provincia*, I, 252; Orti, *La basilica di San Zenone*, Verona, 1839; Cipolla, op. cit., pag. 627.

il Battesimo, la Crocifissione, tutte scene che continuano quelle già indicate della prima stela, e sono sormontate da

Fig. 171 — Ferrara, Cattedrale. Porta maggiore

una lunetta, dove regna l'agnello mistico. A destra (fig. 172), nella parte inferiore, un cavaliere suona un corno, un cervo è addentato da un cane, e un demone; al disopra, la Creazione degli animali e quella di Adamo; la Creazione di Eva;

Adamo ed Eva che mangiano il frutto proibito; la Cacciata di Adamo e d'Eva dal paradiso terrestre, quindi Eva che allatta e fila, e Adamo che zappa. Nelle due lunette che compiono le due serie di bassorilievi, un centauro suona una tibia e un leone l'arpa.

Tra queste sculture la più nota è quella che rappresenta un uomo barbato a cavallo, col capo coperto da un pileo rotondo, con la clamide che svolazza agitata dal vento, con un turcasso che gli pende dal dorso. Accanto al cavallo si vedono le tracce d'un levriere, e innanzi a questo altri cani che inseguono un cervo fuggente verso un edificio, davanti al quale un uomo ignudo impugna un'asta. La spiegazione più comune è quella riportata dal Cipolla: l'uomo è il re Teodorico, che insegue sul cavallo infernale il cervo, il quale si avvicina precipitoso verso la porta dell'inferno, dove lo attende il demonio. A dichiarare il significato delle scene servono i versi leonini incisi sulle lastre scolpite, nella prima così:

O REGEM STVLTVM PETIT INFERNALE TRIBVTVM
MOXQVE PARATVR EQVVS QVEM MISIT DEMON INIQVVS
EXIT AQVAM NVDVS: PETIT INFERA NON REDITVRVS

E nella seconda:

NISVS EQVVS CERVVS, CANIS HVIC DATVR, HOS DAT AVERNVS [1]

La tradizione veronese afferma che in quelle scene sia ritratta la triste fine di re Teodorico, quale è ricordata da Walahfridus Strabo, che poetava alla corte di Ludovico il Pio, ed è narrata da Giovanni diacono, storico veronese del secolo XV, con queste parole: « Di Teodorico favoleggiasi tra la gente del volgo che fosse figlio del diavolo e regnasse in Verona, e che più tardi, spedito un messo all'inferno, ricevesse dal padre suo un cavallo e dei cani. E quando Teodorico ebbe conseguito siffatti doni, tanto se ne allietò che, lasciato il bagno in cui stava lavandosi, coperto col semplice

[1] Vedi CIPOLLA, op. cit., pag. 629 e seg.; FR. NOVATI, *Sulla leggenda di re Teodorico in Verona*, nei *Rendiconti del R. Istituto Lombardo*, 1901.

Fig. 172 — Verona, San Zeno. Bassorilievo della facciata, a destra

lenzuolo, salì sul cavallo, e immediatamente sparì senza che ritornasse più. Ma anche adesso va cacciando per le selve le ninfe ». I rilievi però, come nota il Novati, non concordano con questa narrazione; perchè il cronista tace affatto del cervo, e la figura che sta sulla porta dell'edificio non ha corna, ali, coda, viso mostruoso, piedi artigliati che lo faccian riconoscere per il diavolo; e l'arma che tiene nella sinistra non è nè forca, nè tridente, nè ronciglio, ma un'asta, una specie di spiedo da caccia; e l'edificio all'ingresso del quale sta il presunto demone ha un aspetto di palazzo merlato, con una porta di buona architettura, non corrispondente alla consueta rappresentazione dell'ingresso dell'Averno. Per queste ed altre ragioni il Novati pensa che Niccolò scultore, ricordato sui quei bassorilievi così:

HIC EXEMPLVM TRAI POSSVNT LAVDES NICOLAI

abbia ricopiato un esemplare più antico già esistente in San Zeno, il quale, ridotto a mal partito dal tempo e dagli uomini, si volle far riprodurre come cara memoria cittadina dall'artista famoso chiamato ad abbellire la veneranda basilica. A noi sembra però che Niccolò s'ispirasse alle rappresentazioni di caccia, consuete, come abbiamo già detto, sulle cattedrali romaniche, e ne adattasse in qualche modo una al racconto leggendario. Anche le scene che fanno riscontro a questa della caccia teodoriciana, e cioè i due rilievi, in basso, a sinistra della porta regia, esprimenti il combattimento di due cavalieri e di due fanti, potrebbero corrispondere ad altra leggenda, a quella che narra come Teodorico, pensando di cacciar d'Italia Alboino, re di Verona, e, preparato all'offesa, trattasse di decider la guerra con un duello; e allora, per non avventurare ogni cosa all'esito di quel combattimento, i Pavesi vestissero delle armi reali un suddiacono, che, presentatosi, fu gettato da cavallo con la lancia da Alboino.

Nel portico di San Zeno sono le rappresentazioni dei mesi: Gennaio si scalda alla vampa del focolare; Febbraio pota le

viti; Marzo dagli irti capelli, come fiamme sul capo, e in atto di sonare un corno; Aprile, in figura muliebre, tiene due rose; Maggio in forma di cavaliere in arcione; Giugno con frutta; Luglio mietendo; Agosto cerchiando le botti; Settembre vendemmiando; Ottobre bacchiando le ghiande per il maiale; Novembre facendo le grasce; Dicembre con la scure e le legna.

Nel timpano della porta su fondo azzurro spicca San Zeno sopra un drago (fig. 173), uno stuolo di cavalieri a destra, arcieri

Fig. 173 — Verona, San Zeno. Timpano della porta

e fanti preceduti da un alfiere a sinistra. Sotto la lunetta sono esposti i fatti della vita di San Zeno, quando libera un ossesso, pesca il demonio, ecc. Sull'arcata del protiro è l'agnello mistico, tra i Santi Giovanni Battista ed Evangelista che lo additano; sul culmine di essa, la mano benedicente di Dio; intorno alla rosa, le figure della ruota della fortuna, le quali ascendono e cadono; ma queste sono di tempo posteriore a Niccolò, di un immediato elegante precursore dell'Antelami.

Le sculture della facciata del duomo di Verona (fig. 174) corrispondono in gran parte a queste di San Zeno. La porta grande, con le colonne del portico rette da due grifi alati, è adorna da Niccolò di figure di profeti, a mezzo i pilastri e

le colonnine della strombatura, secondo il modo da lui seguíto a Ferrara; e tanto le colonne quanto i pilastri sono intagliati a nodi, a onde, a linee spezzate. Ai lati della porta Niccolò scolpì

Fig. 174 — Verona, Duomo. Porta principale

Orlando, che si riconosce dal nome inciso sopra la sua spada, DVRINDARDA, e Oliviero che impugna una mazza ferrata. Le stesse figure di Orlando e d'Oliviero si vedevano nella chiesa

de' Sant'Apostoli di Firenze, per lo che fu poi chi credette, come si legge nel Vasari, essere stata quella chiesa consacrata dall' arcivescovo Turpino, presenti quei due cavalieri.

Nel timpano della porta sono, entro tondi, tre Virtù in figura di regine. E qui pure, come nell'archivolto, è l'arte di Niccolò, il quale tuttavia, per alcune decorazioni nell'esteriore del duomo veronese, dovette trarre pro di Adamino di San Giorgio, firmato nelle arcate anteriori della cripta di San Zeno, e affidargli l'esecuzione de' fregi, che si vedono piatti su quella facciata, come trafori sul fondo.

Da Modena, Cremona, Nonantola, Piacenza, Ferrara, Verona si diffonde lo stesso spirito nell'arte di Wiligelmo e di Niccolò.[1] Dalla storia primitiva dell' umanità scolpita sulle facciate delle cattedrali romaniche si risale alla storia della redenzione, e all'espressione della vita umana che la Fortuna muove nell'instabile ruota, dominata dagli astri, dal supremo motore, che è Dio. I Vizî e le Virtù s'aggirano intorno alle cattedrali, i Vizî alla gogna, le Virtù nell'apoteosi, mentre i demoni sono là come a impedire l'accesso nella casa di Dio, additata al fedele da Enoch e da Elia, trionfatori della morte. Lottano, urlano, gridano i demoni per impedire al peccatore il lavacro, sono là a difendere con i serpi, i leoni e le belve la preda dell' inferno. La mano di Dio benedice dall'alto, invita i fedeli alla pace e al perdono, e il demone si scatena contro gli esseri che tendono alla purificazione dell'anima. Tale fu l'intimo pensiero degli scultori delle cattedrali emiliane e della veronese.

---

[1] Anche a San Benedetto di Polirone, nella chiesa dove è sepolta la contessa Matilde, vi è traccia dell'opera di Niccolò, in un frammento di uno stipite di porta con la rappresentazione del Dicembre e del Novembre. Naborre Campanini nel comunicarmi la notizia del frammento, mi avverte d'avere trovato un altro pezzo dello stesso stipite messo a un' insegna d'osteria perduta nella campagna mantovana.

* * *

Mentre Wiligelmo e Niccolò scultori diffondevano l'arte loro nell'Emilia, a Cremona e a Verona, dalla terra di Campione e da altre sulle rive del lago di Lugano, da Bissone (paese sulle rive del Ceresio, appartenente ai benedettini di Sant'Ambrogio di Milano [1]), da Como, dalla valle Antelamo presso il lago Maggiore,[2] partivano muratori e tagliapietra per molte vie. Adamo, da Arogno in quel di Como, co' suoi figli costruiva buona parte del duomo di Trento (1205-1212), e probabilmente non è quello stesso Adamo che lavorò nelle porte del Sant'Ambrogio, dove è segnato il suo nome. Anselmo da Campione lavora negli anni 1190-1208 a Modena co' suoi figli Alberto, Jacopo e Otacio, promettendo di lavorare in perpetuo nella chiesa del santo; ed Enrico da Campione, nipote di Anselmo e figlio di Otacio, stipula una convenzione per sè, i suoi figli ed eredi e per i suoi zii, i loro figli e successori, tosto che fossero maestri nell'arte, e infine anche per altri maestri « sufficienti e necessari che se condurranno col consenso del Massaro ».[3] Mentre questa tribù di Campionesi viveva a Modena, un'altra anche più numerosa di *magistri Antelami* teneva il campo nell'arte a Genova, e tra essi sono ricordati, l'anno 1181 nell'archivio genovese di San Giorgio, Martino e Ottobono.[4] Da Bissone provenne Giambono, lo scultore dei leoni (1281) che reggono le colonne del portico del duomo di Parma;[5] da Como partirono Guido e Guidetto a portare in Toscana il fiore dell'arte lombarda.

Questi nomi s'incontrano però nel periodo romanico inoltrato, e non bastano essi e gli altri a dar valore alla leg-

---

[1] L. A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone e le loro opere - Contributo alla storia dell'arte lombarda*, Milano, 1903.

[2] Giulini, *Memorie milanesi*, t. III, pag. 239.

[3] A. Dondi, *Il Duomo di Modena*, Modena, 1896.

[4] *Monum. ist. pat.*, edita jussu C. Alberti, t. II, doc. CCX e seg.

[5] Pezzana, *Storia di Parma*, t. I, appendice, pag. 43.

genda sull'antica corporazione comacina costituita ai tempi di Rotari e di Luitprando, disciolta nell'età carolingia, riapparsa intorno al Mille.

Ben poco rimane a Como che possa ritenersi documento

Fig. 175 — Isola del lago d'Orta, Chiesa di San Giusto. Pulpito

della fioritura dell'arte intorno alla designata sua culla. A San Fedele di Como v'è in una porta (fig. 32) rappresentato

Daniele nella fossa tra i leoni, l'angiolo che porta Abacuc a volo, un grifo che divora un drago, un altro drago che addenta la coda d'un altro grifo, mostri in forma di coccodrilli che divorano un teschio, un cane che insegue una lepre, una

Fig. 176 — Isola del lago d'Orta, Chiesa di San Giusto. Pulpito

sirena che si attiene con le mani alla duplice coda arcuata. Rozze le forme, larga la bocca e gonfio il mento delle figure.

curvi i manti, le ali a gradi. Solo le modanature sono accurate, quanto in un'altra opera rude, nel pulpito di San Giusto sul lago d'Orta (fig. 175, 176), dove tra un centauro e lotte animalesche è ritratto il santo in atto di combattere contro il mostro, il quale, secondo una leggenda, divorava gli uomini che s'appressavano all'isola. Nè meno rozzo è il pulpito di Sant'Ambrogio, in Milano (fig. 177-179), con ornati simili ad altri che si riscontrano nei capitelli del nartice, con leoni a testa congiunta, un animale dai piedi fessi che

Fig. 177 — Milano, Sant'Ambrogio. Pulpito

suona l'arpa, altri animali dalle fauci aperte, una cerva morsa da un drago e beccata da un'aquila, e cariatidi quali si trovano nel principio del secolo XII.

Ma, tornando a Como, se si tolgano i bei capitelli della galleria dell'abside di San Fedele, poco resta alle nostre ricerche. La facciata di Sant'Abbondio, anzi tutto l'esterno della chiesa, ci mostra ornati piatti a traforo, racemi con animali, trecce a graffito o a incavo: insomma, forme decorative

eleganti, studiate, che segnano un progresso sulle forme ornamentali anteriori, ma non animate e non nuove.

Nel Museo Civico di Como altre sculture richiamano il

Fig. 178 — Milano, Sant'Ambrogio. Particolari del pulpito

fare della porta di San Fedele, tra le quali un San Michele in paludamento vescovile, con la stola, il pastorale e il libro

Fig. 179 — Milano, Sant'Ambrogio. Particolari del pulpito

gemmato, in atto di calpestare draghi alati dal corpo leonino. E vi si vedono pilastri traforati, come nell'abside di Sant'Abbondio. Un solo capitello del secolo XII, sulla scala che conduce al Museo (fig. 180-183), può ricordare le sculture dei precursori emiliani dell'Antelami: vi sono torno torno rappresentati i Re Magi, la Madonna col Bambino che

Fig. 180 — Como, Museo Civico. Capitello

prende il dono offertogli da uno dei Re, l'angiolo che appare con la croce a Giuseppe, la Madonna sul giumento e San Giuseppe che porta il Bambino in braccio. I volti sono larghi con occhi impiombati, le pieghe delle vesti sono schiacciate, quelle delle maniche a cordoni paralleli con linee serpentine ne' contorni. Questo o poco più è quanto di meglio si trovi di scultura romanica a Como, oltre quella lapide con un

Sansone a cavallo d'un leone, di cui già parlammo, incorniciata da un fregio formato da una pianta con spire gigliate, uscente da un vaso con un leone rampante e un cigno agli angoli superiori.

Nè a Milano, allo sbocco primo e naturale di tutta la scultura comasca, troviamo molto di più e di meglio. Nel

Fig. 181 — Como, Museo Civico. Altra veduta del capitello

Museo Archeologico, oltre la vasca citata n. 3061, può notarsi un Cristo benedicente, entro una mandorla sostenuta da quattro angioli, n. 1675 (fig. 184), dalle forme legate come da cordoni, in tante strisce, in modo peggiore di quello usato da Wiligelmo, al tempo del quale appartiene la scultura. Da questa ai rilievi, forse di due meschini veronesi, di Anselmo,

proclamato nuovo Dedalo, e di Girardo di Mastegnianega,[1] pure lodato per l'opera eseguita *pollice docto*, la distanza

Fig. 182 — Como, Museo Civico. Altra veduta del capitello

di tempo è grande, comprende circa due generazioni, ma il progresso della fattura è poco.

Ci riferiamo ai rilievi che adornarono la porta Romana, costruita nel 1171 dai Milanesi a ricordo del loro ritorno nella città distrutta dal Barbarossa,[2] e girarono come fasce intorno ai capitelli dei due arconi della porta distrutta nell'anno 1793.

[1] Il Forcella (opera qui appresso citata) riporta un'altra iscrizione, di cui gli scrittori lombardi lamentarono la perdita: GIRARDVS DE MASTEGNIANEGA FECIT HOC OPVS.

[2] FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, Milano, 1892; MONGERI, *L'arte in Milano*, pag. 495 e seg.; ROMUSSI, *Milano ne' suoi monumenti*, Milano, 1893; BELTRAMI, in *Archivio storico lombardo*, 1895, pag. 395 e seg.; *Bollettino della Consulta del Museo Archeologico in Milano*, II, a. VIII.

A corona del pilastro intermedio era una serie di bassorilievi rappresentanti i Milanesi che, uscendo dalle città amiche e ospitali di Bergamo, Brescia e Cremona, redivano in patria, e preceduti da frate Jacopo vessillifero, s'accostavano alla porta binata della loro città. Nella riproduzione (fig. 185) vediamo, a destra, il tratto del rilievo coi Milanesi armati che escono da Brescia e da Cremona. Sulla cornice superiore a questi pezzi corre l'iscrizione: HOC OPVS ANSELMVS FORMAVIT DEDALVS ALE. Seguono, intorno allo stesso capitello, un sacerdote che abbassa un'asta terminata a croce e con

Fig. 183 — Como, Museo Civico. Altra veduta del capitello

pennone per entrare nella porta della sua chiesa; un cherico ed altri lo seguono, a piedi e a cavallo, con cassette, con

servi, con cani, e stendenti le destre verso le patrie case (vedasi il tratto, a sinistra, nella fig. 185).

CHRISTVM LAVDANTES PATRIAS REMEAMVS IN EDES

Queste sculture son quelle di Girardo:

ISTVD SCVLPSIT GIRARDVS POLLICE DOCTO

Un terzo gruppo di rilievi, cingenti l'alto della spalla della porta a destra, rappresenta Sant'Ambrogio che caccia di

Fig. 184 — Milano. Museo Archeologico. Rilievo n. 1675

nido Ariani ed Ebrei, secondo una leggenda ricordata dai Milanesi, per esaltare il santo patrono, che con il suo aiuto li aveva fatti rientrare in Milano: il santo, che già sgombrò la città dagl'infedeli e dagli eretici, aveva richiamato i suoi fedeli devoti!

Un quarto gruppo di rilievi, ora perduto, rappresentava i Milanesi invocanti aiuto dall'imperatore d'Oriente. E di sotto alla lapide consolare, incastrata tra i due arconi, a perpetua memoria del fausto ritorno e dell'erezione della porta munita di torri, si figurò, secondo la comune opinione, il Barbarossa seduto, con un flagello nella destra (fig. 186),

le gambe a cavalcioni, tra le quali un mostro a duplice coda, con ali di pipistrello, il corpo squamoso, erge il capo e apre le fauci verso l'oppressore; e rappresenta il fato che attende i nemici della pietà e di Dio, il demone che ne roderà le viscere. Così nell'Italia meridionale, sul davanti dei pulpiti delle chiese, il peccatore è figurato col mostro che tra i suoi piedi innalza la testa serpentina e gli addenta il petto o il ventre. Ma le sculture di Milano sono grossolane e informi, e le lodi del tempo ai due scultori Anselmo e Girardo di Mastegnianega le fanno apparire anche più rozze. La rettorica, sempre esagerata nel decantare gli artisti, questa volta, falsando il vero, dimostrava, più che in tanti altri casi, la cecità de' suoi cultori e la povertà del sentimento artistico in coloro che si contentavano di commemorare a quel modo i fasti cittadini sulla porta Romana. Nè vale il dire che dall'infelice Milano era fuggita l'arte con la prosperità de' commerci e delle industrie; essa poteva

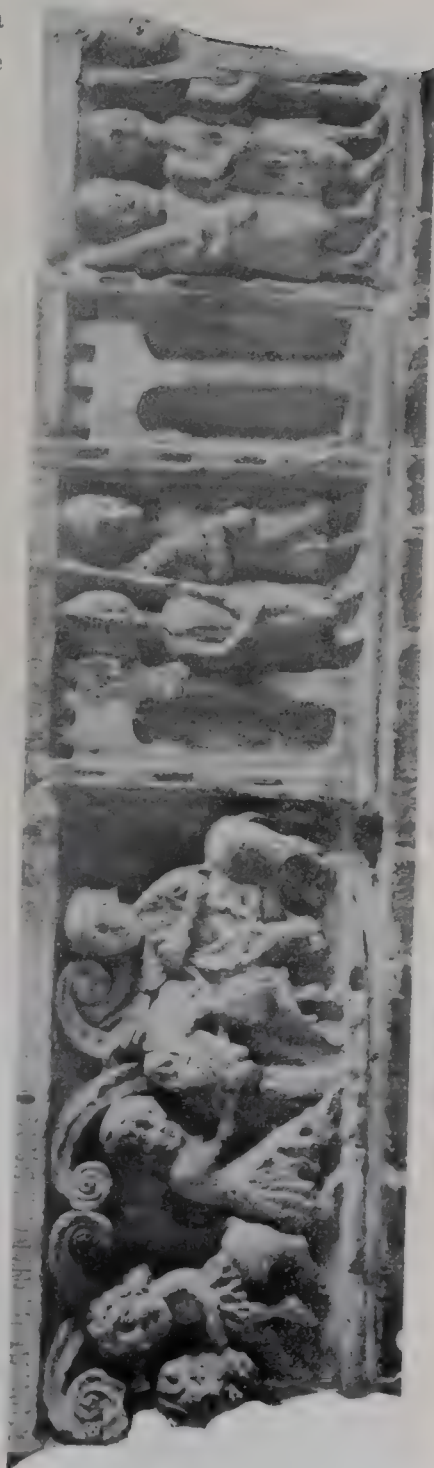



Fig. [illegible] — Milano, Museo Archeologico. Frammento delle sculture di porta Romana

Fig. 186 — Milano, Museo Archeologico
Rilievo supposto del Barbarossa

tornare co' cittadini alla sua casa, se già l'avesse avuta. E Milano poteva chiamare a sè altri Veronesi o un qualche Comacino, come fece la Toscana, o un Antelamo, come fece Parma, per avere di meno peggio.

D'un Comacino sono probabilmente i rilievi del tempo di quelli di porta Romana, che si vedono a Milano nel fianco destro di Santa Maria a Bertrade. In una lastra i quattro simboli evangelici; in un'altra (fig. 187) due portatori di una Madonna o Maestà, il nome che la mitologia dette a Cibele,[1] sotto cui sta scritto IDEA, sono seguíti da un cherico con la croce, da un prelato con un libro sacro, da un vescovo con mitra e pastorale e da quattro preti in fila. È tutto d'una miseria sconsolante, in quella processione della Candelara, sostituita ai pagani sacrifizî espiatorî, che si soleva fare annualmente

Fig. 187 — Milano, Santa Maria a Bertrade. Rilievo della processione della Candelara

[1] C. Romussi, *Milano ne' suoi monumenti*, Milano, 1893; Ant. Ceruti, *L'Idea* (Nota arch. nei *Rendiconti del R. Istituto di sc. e lett.*, 1875); Sormani, *Dei paesaggi storico-topografico-critici nella città di Milano*. Giornata II.

Fig. 188 — Monza, San Giovanni. Lunetta con il Battesimo e i doni di Teodolinda

il 2 febbraio da Santa Tecla a quella chiesa;[1] e conviene aspettare quasi un secolo, prima che l'idea risplenda nell'opera dell'artista.

Nel secolo XIII, a Monza, in San Giovanni, è una singolare scultura (figura 188), che non manca d'affinità con alcune di Guidetto da Como, nella facciata della chiesa di San Martino in Lucca. In una lunetta è figurata la scena del Battesimo di Gesù tra due palme, ai lati delle quali stanno Maria e Giovanni, come si sogliono vedere ai lati della croce, quasi che lo scultore volesse metterli accanto alla scena del Battesimo, segno, al pari del Crocifisso, della redenzione umana. I Santi Pietro e Paolo fiancheggiano la

Fig. 189 – Monza, San Giovanni. Rilievo con la cerimonia della Incoronazione

[1] MONGERI, op. cit.

scena; e così la Chiesa, rappresentata dai principi degli apostoli, sta presso le onde lustrali del Giordano. Superiormente la pia Teodolinda offre al santo, cui dedicò la basilica monzese, al Precursore, croci, vasi sacri, corone, finanche la patera con la chioccia e i pulcini. Così l'antica tradizione dei doni di Teodolinda alla Chiesa è confermata dallo scultore, in quel tentativo di ricostruzione storica, che assai più tardi fu ripreso dall'altro scultore del bassorilievo in San Giovanni (fig. 189), dove l'arte, acquistata la facilità di narrare, di rappresentare

Fig. 190 — Pavia, Museo Civico. Capitello

la vita sociale, ingentilita e ornata, subì gl'influssi del gotico e si assottigliò alla trecentesca. Questo bassorilievo era nel pulpito imperiale di Monza, detto *Evangelicatorium,* e rappresenta la cerimonia dell'incoronazione quale si faceva nel Trecento a Monza con la corona ferrea.[1]

A Pavia si hanno molti saggi delle sculture del secolo XII, e oltre quelli della facciata di San Michele, de' quali abbiamo

[1] A. Gotthold Meyer, *Lombardische Denkmäler des vierzehnten Jahrhunderts,* Stuttgart, 1893; C. Aiguilhon, *Sculture di Matteo da Campione nella cantoria dell'organo,* ecc., Monza, 1878; Barbier de Montault, *Inventaires de la basilique royale de Monza,* in *Bull. monum.,* V, t. 9, 1881; Frisi, *Memorie della chiesa monzese,* Milano, 1774-1780.

Fig. 191 e 192 — Pavia. Museo Civico. Capitelli

parlato nel volume precedente, se ne trovano altri in condizioni migliori nel Museo Civico, frammenti di chiese romaniche pavesi. Da San Michele proviene un capitello di un pilastro con la rappresentazione d'una battaglia (fig. 190): tre cavalieri coperti di maglia, con elmo appuntato a mo' di tiara, cavalcano grossi chiomati cavalli normanni, e s'avanzano con la lancia in alto contro altri tre; in mezzo alle due schiere, sotto ai due cavalli che le precedono, giace un armigero. Tagliati a quel modo, con facilità, sono gli altri

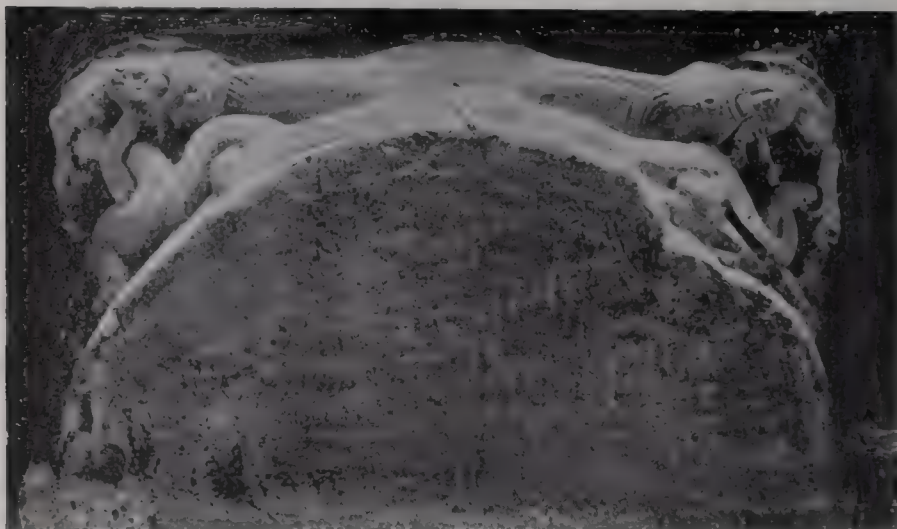



Fig. 193 — Pavia, Museo Civico. Capitello

resti delle sculture di San Michele, un capitello trapezoidale (fig. 191) con un demone dalla cui bocca escono code di draghi, e col capo schiacciato di serpe, dal corpo segnato da fila di perle, i quali s'attorcono mordendo un ramo d'una pianta. In un altro capitello (fig. 192) ha scolpito, sul corpo delle belve dell'angolo, due draghi che incrociano le code innanzi al ventre d'una donna incoronata, la Terra, la quale, afferrato il collo de' mostri che vorrebbero morderla, li tiene lontani da sè. In un terzo capitello (fig. 193) draghi potenti s'attorcigliano con le code e stringono nelle aperte fauci le teste di altre bestie. E c'è una lastra con una sirena che

Fig. 194 e 195 — Brescia, Museo Cristiano. Capitelli della chiesa di San Salvatore

pianta una lancia in mezzo al capo d'un drago; e in un'altra, sintetizzante l'idea ispiratrice di quelle sculture, Daniele tra i leoni, figura dell'anima in lotta col male e con la morte. Innanzi alla casa di Dio eran quelli segni e figure della visione apocalittica, dei mali che affliggono la terra, a prefazione paurosa del gran libro che bandiva la redenzione,

Fig. 196 — Brescia, Museo Cristiano. Capitello della chiesa di San Salvatore

l'immortalità e la gloria. Sulla porta la gogna per il peccatore, lo scatenarsi dei vizî mostruosi; dentro la chiesa, nel santuario, Iddio trionfante tra i cori degli angioli, degli apostoli e dei santi. Fuori, l'ombra, dentro, la luce; fuori, la morte, dentro, la vita eterna, il gaudio sublime.

La cupa fantasia delle sculture di San Michele informa ancor quelle di San Pietro in Ciel d'Oro, dove rivedonsi i draghi con i corpi perlati, intreccianti il collo e la coda, i demoni con le gambe aperte a sgabello, la femmina addentata alle mammelle dai grifi, l'aquila che tiene il capriolo sotto

Fig. 197 e 198 — Brescia, Museo Cristiano. Capitelli della chiesa di San Salvatore

gli unghioni, e animali mostruosi di parti eterogenee: un cavallo con coda squamosa, attorcigliata; un cane con uman corpo, lupi e cervi con coda di pesce, sirene e uccelli con coda di serpe, tutti in atto di dilaniare, di beccare, di mordere. Negli ornati si trova riscontro con quelli di Sant'Ambrogio di Milano; ma nella parte figurata c'è, più che in questa chiesa, un'impronta settentrionale. A Modena, nelle

Fig. 199 — Brescia, Museo Cristiano. Capitello della chiesa di San Salvatore

rappresentazioni mostruose può vedersi l'imitazione di qualche situla italica o di qualche antichissimo vaso di bucchero; a Piacenza, nella rappresentazione dei vizî si vede un concetto morale; ma a Pavia lo scultore si sbizzarrisce come un miniatore germanico che adorni i margini de' codici sacri.

D'un diverso scultore del secolo XII è l'Annunziazione all'esterno della crociera a destra di San Michele, non in arenaria, ma in marmo veronese. Questa rappresentazione

Fig. 200 e 201 — Brescia, Museo Cristiano. Capitelli della chiesa di San Salvatore

si è prestata alle più strane ipotesi,[1] mentre essa corrisponde non a ereticali immagini, ma alle forme iconografiche comuni al soggetto: la Vergine è rivolta a Gabriele, mentre un'ancella le sta seduta innanzi, tenendo il gomitolo del filo di porpora.

Da Pavia passiamo a Brescia, a esaminare nel Museo Cristiano i capitelli di San Salvatore, attribuiti ad epoca remota

Fig. 202 — Brescia, Broletto. Mensole

dall'Odorici,[2] mentre sono un notevolissimo saggio dell'arte romanica della metà del secolo XII. Niuno potrà più pensare al secolo VIII e all'età longobardica, nel vedere quei capitelli (fig. 194-201), con le belle foglie imitate dal corinzio, elegantemente curvate in punta, e quelle figure tra le volute eseguite con facilità nuova, senso d'equilibrio, ricerca

[1] Dall'Acqua Giusti, *San Michele di Pavia*, Pavia, 1862.

[2] Fed. Odorici, *Antichità cristiane di Brescia*, Brescia, 1845, pag. 21, cap. III.

Fig. 203 — Verona, San Zeno. Particolare della porta in bronzo

diligente del particolare. Vi è rappresentato il martirio di Santa Giulia, vergine cartaginese; San Lorenzo che converte Ippolito, suo custode, nel carcere; Sant' Ippolito gettato nella fossa dell'acqua; San Michele sul drago; i simboli evangelici; un arciere, ecc. Queste forme son prossime di tempo a quelle delle figure nelle mensole del Broletto bresciano. Sotto la loggia della Grida si vede la Giustizia con la bilancia (fig. 202); alla sua destra un magistrato dall'espressione riguardosa,

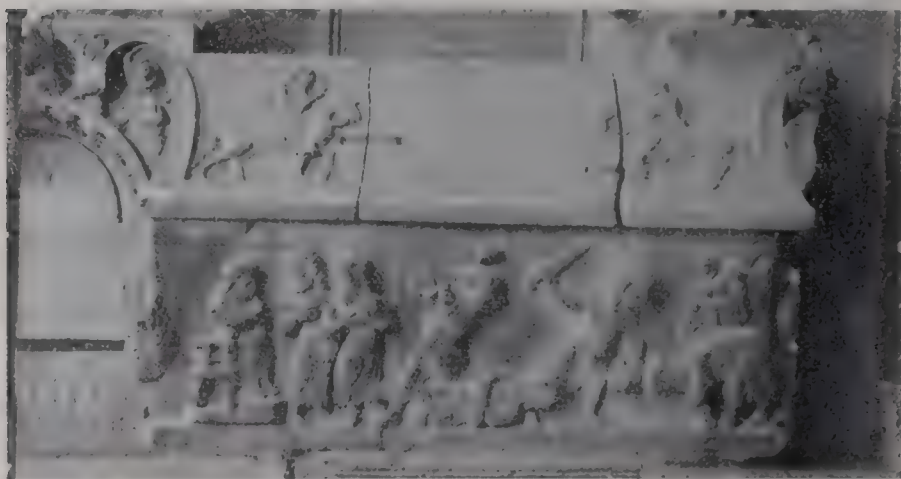



Fig. 204 — Verona, Museo al Filarmonico. Arca dei Santi Sergio e Bacco

cerimoniosa quasi, guarda la Giustizia, tiene in capo un berretto da giudice e veste una lunga zimarra (fig. 202). Prima di queste due figure, a sinistra, si vedono una cariatide e un prigioniero dalla lunga capigliatura irta, raggiata, in atto d'addentare un pane; e a destra un altro uomo che addita la Giustizia, incoronata come una regina, e poi un arciere che carica la balestra (fig. 202) e una cariatide con le mani puntate sui fianchi. Tali forme scultorie non sono lontane dalle forme antelamiche, benchè nella Giustizia, nel magistrato e nell'arciere si abbiano caratteri proprî ai tagliapietra veronesi, specialmente in quel sorriso arcaistico delle teste. Sotto la loggia della Grida, altre figure si vedono nelle quadrifore del piano superiore, e propriamente nei capitelli, dov'è la

Fig. 205 — Verona, San Zeno. Arcata anteriore della cripta

rappresentazione dei mesi: Settembre in aspetto di vendemmiatore, stacca un grappolo dalla vite; tra il Settembre e l'Ottobre leggesi la parola LIBRAM e si vede un uomo che semina; poi OCTOBER col capricorno; tra l'Ottobre e il Novembre un uomo che raccoglie le rape; quindi il SAGITTARIVS che trae frecce contro le fiere, e DECEMBER che squarta il maiale. Le altre rappresentazioni de' mesi sono in gran parte modernamente rifatte; quelle integre ritraggono, come le mensole della loggia della Grida, alcunchè delle forme dell'Antelami, o meglio dei suoi cooperatori veronesi.[1]

* * *

Abbiam fatto menzione qua e là di sculture veronesi in Lombardia, le quali ci mostrano come il moto dell'arte scultoria in quella regione s'imperniasse nelle cave di Verona, verso il 1150, quando i marmi di quelle sostituirono le pietre delle cave locali. Della porta in bronzo di San Zeno, il più antico cimelio della scultura romanica a Verona, abbiamo già parlato, distinguendo la parte antica da quella del principio del secolo XII, eseguita probabilmente nel tempo in cui Wiligelmo e Niccolò adornavano di sculture il protiro e la facciata della basilica zenoniana, dal maestro che si rappresentò intento a scalpellare un cubo di marmo (fig. 203), invece che a modellare le formelle da gettarsi in bronzo delle sue porte. Dello scalpellino però non si ha traccia.

Nel 1179 si scolpiva a Verona l'arca dei Santi Sergio e

[1] IVLIVS conduce con la frusta i tori; poi un contadino che mette con un forcale i covoni sul carro e un altro che lega un covone, e appresso il segno del Cancro; poi una donna che coglie rose da un ramo (Maggio); Aprile con un uccello nel nido e il contadino che tosa la pecora; MARCIVS, un contadino che vanga; Febbraio rappresentato da una catasta di legna sotto una cappa di camino, e un altro villico che torna dai campi con un rastrello e con una falce, avendo appresso un fanciullo intirizzito, che apre le mani per iscaldarsi; IANVARIVS in figura di donna col fuso e la conocchia. Vi sono altre rappresentazioni, ma tutte dovute a un rifacimento moderno. Converrebbe, per determinare, almeno dal punto di vista iconografico, il valore di esse, ritrovare gli originali, ora sostituiti dalle copie, certo assai libere.

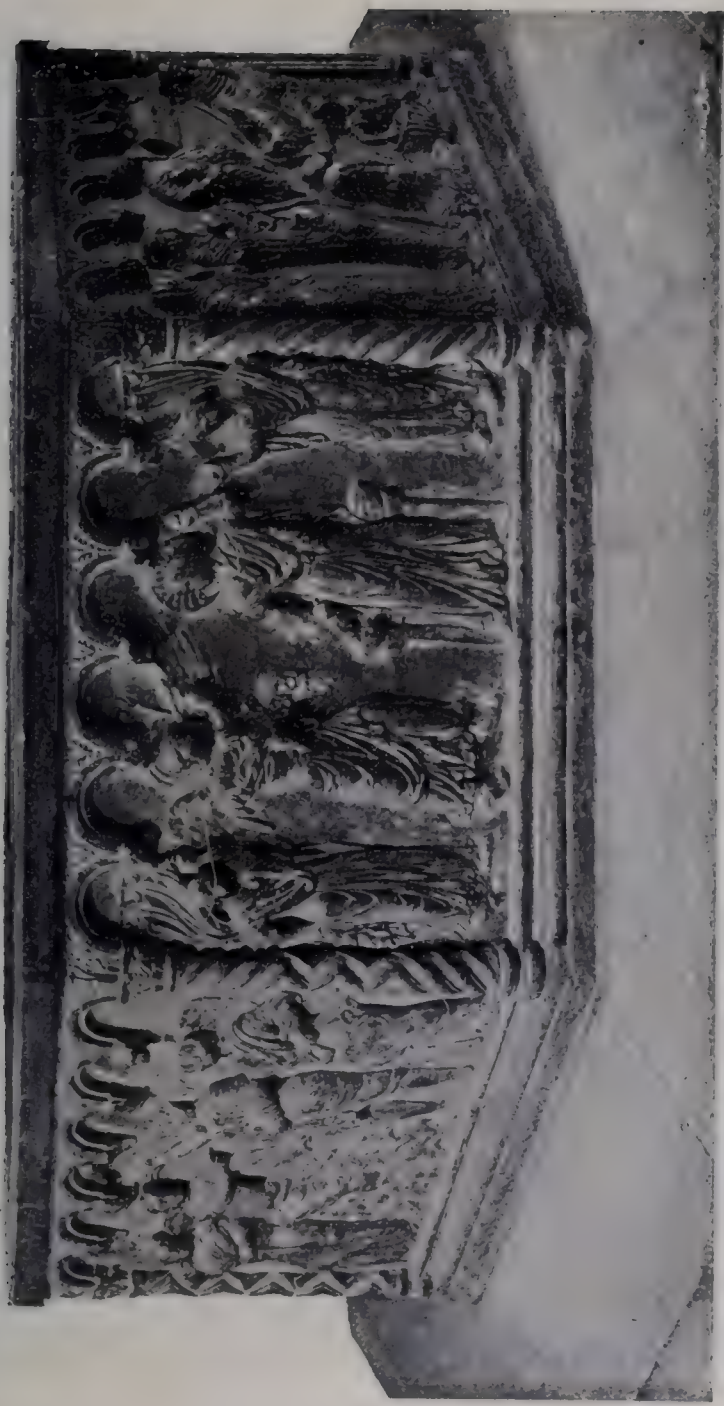



Fig. 206 — Verona, San Giovanni in Fonte, Battistero

Fig. 207 — Verona, San Giovanni in Fonte. Seconda faccia del battistero

Fig. 208 — Verona, San Giovanni in Fonte. Terza faccia del battistero

Bacco (fig. 204), ora conservata nel Museo Antiquario al Filarmonico, recante queste scritte:

✠ ANNIS MILLENIS CENTENIS
SEPTVAGENIS HIS DNI
CVNTIS NOVENIS DENIQVE
IVNCTIS — HĀC ABBAS
SACRA FECIT DONI
FACIVS ARCAM.

✠ SERGIVS ET BACHVS
REQ(*vi*)ESCIT IN HAC
COQ(*ve*) SCS.

Le decorazioni degli antichi sarcofagi si sono trasformate in una gran fascia istoriata, che gira intorno alle quattro facce, senza divisioni di colonne, senza nulla che accenni all'architettura della piccola eterna casa del defunto; e il coperchio stesso non è più il tetto della casa, ma un'appendice alle storie, al racconto che si svolge nelle facce stesse, portando scolpiti cavalli dall'andatura veramente superba. Così il sarcofago trasformato in un monumento onorario si prestava all'opera dello scultore, che qui rappresentò con vivezza nuova i fatti della vita dei santi, sorpassando di gran lunga e il « nuovo Dedalo » e il maestro che scolpiva *pollice docto* nei capitelli dei pilastri di porta Romana a Milano. Lo scultore dell'arca sa raccontare, sa esprimersi, quando rappresenta il re con lo scettro gigliato seguito dallo scudiero con la spada in alto, e la mano dell'Eterno che sporge dalle nubi circondata da nimbo crocigero, e il demone e i carnefici dai capelli irti, come fiamme sulla testa. C'è uno sforzo di determinare ogni cosa, di spiegare il carattere delle figure, e c'è facilità di comporre, di atteggiare i personaggi, di muoverli, veramente singolare.

Un altro scultore, che in un arco della cripta di San Zeno firma ADAMINVS DE SCO GEORGIO ME FECIT, seppe

Fig. 209 — Verona, San Giovanni in Fonte. Quarta faccia del battistero

Fig. 210 — Verona, San Giovanni in Fonte. Quinta faccia del battistero

Fig. 211 — Verona, San Giovanni in Fonte. Sesta faccia del battistero

fare bellamente le foglie d'edera e di vite che inghirlandano le arcate della cripta medesima (fig. 205) e, sopra queste, sottili rappresentazioni tratte dai bestiarî: un centauro, cani che inseguono la lepre, un orso ucciso da un uomo con un colpo di lancia, una cicogna che becca un serpentello, i galli che portano la volpe finta morta, l'orso che azzanna una tarantola. La diligenza di Adamino si ritrova anche nei fregi del duomo di Verona, nella facciata, sempre come intagliati a traforo e attaccati sul fondo.

Un altro industre tagliapietra è l'autore del battistero a otto facce in San Giovanni in Fonte a Verona. In una faccia è l'Annunziazione di Maria (fig. 206), che si turba vedendo l'angiolo avanzarsi a gran passi verso di lei, e, sorta in piedi, stringe con la destra il fuso, solleva il braccio sinistro come in atto di difesa, e volta il piede sinistro dalla parte opposta all'angiolo per allontanarsene. L'animatissima scena si svolge sotto gli archetti pensili che fregiano in giro la cornice dei labbri del fonte, tra le cortine stirate da due donne appoggiate alle ritorte colonne che limitano la faccia del battistero. Il bisogno della simmetria ha fatto aggiungere dallo scultore una figura a riscontro della fantesca o della compagna di Maria, che, nelle precedenti rappresentazioni, stira la tenda della porta della casa per ascoltare il messaggiero divino. La composizione ci mostra l'eleganza dell'erudito scultore, che suole far piccole le teste delle lunghe figure; piccoli, tondi, concavi gli occhi; a zigzag le pieghe ne' contorni delle vesti; e usa lustrare, levigare i marmi, come se le figure fossero intagliate nell'avorio, anzichè nel marmo rosso; fa le ali dell'angelo Gabriele con penne come foglie pizzettate; nè dimentica nel suo braccio sollevato i segni anatomici delle ossa.

La cura, l'amore del particolare si rivede nel riquadro con l'Annunzio ai pastori (fig. 208), dove sono una botticella e un cesto appesi con funi ad un albero: uno de' pastori tiene una tromba, un altro un flauto, un terzo il nodoso bastone tra le gambe accavallate, mentre le pecore brucan l'erba e

Fig. 212 — Verona, San Giovanni in Fonte. Settima faccia del battistero

Fig. 213 — Verona, San Giovanni in Fonte. Ottava faccia del battistero

Fig. 214 — Verona, San Zeno. Statua del santo titolare

allattano gli agnelli. Nelle rappresentazioni del secolo XII l'Annunzio ai pastori si unisce al Presepe; qui invece lo scultore lo rappresentò a parte dalla scena della Natività, che è nella faccia anteriore (fig. 207).

In questa sono uniti tre momenti del racconto degli Evangeli, per cui lo scultore non volle sopraccaricare il campo di un quarto: la Vergine che incontra Elisabetta; siede sul suo sacconcello mentre Giuseppe è assorto ne' suoi pensieri, e le ostetriche lavano il Bambino; nel fondo, il Bambino in culla. Distribuzione slegata anche più per la mancanza del degradamento de' piani, ma nobilissima è la scena della Visitazione, ove le due donne, avvolte come in un peplo, non s'abbracciano, ma parlano glorificando il Signore, e ben modellate sono le giovanili teste delle ostetriche.

Segue l'Adorazione de' Magi, ricevuti dalla Vergine in cattedra su predella (fig. 209), con sulle ginocchia il Bambino che stende la mano ad uno dei Re, il quale avanza a gran passi, seguíto dai compagni guidati da un angiolo sostituente la stella. Il secondo Re ha già veduto il gruppo divino; il terzo, incerto del cammino, sembra consultar l'angelo. Notevole qui la varietà degli atteggiamenti dei Re, che ci dimostra come l'arte sgranchita rompesse le linee simmetriche, le file uguali d'uomini, il replicarsi di atti rituali.

Vien quindi la scena dell'ordine dato da Erode per la strage de' fanciulli (fig. 210). Il tiranno, in trono, parla a un consigliere che gli siede davanti con sulle ginocchia il libro che annunzia l'arrivo del Messia sulla terra; intanto un satellite comunica l'ordine dato a due soldati, uno dei quali si prepara a partire, e l'altro, sulle mosse, ascolta schiarimenti o ne chiede.

Nella Strage (fig. 211) è pietosa la scena di due bambinetti, uno de' quali si attiene con le manine alla gamba d'un manigoldo, mentre l'altro s'asconde nelle pieghe della gonna materna; e drammatico è il gesto della madre che leva il braccio a maledire lo snaturato carnefice. L'arte romanica

Fig. 215 — Mantova, Broletto. Statua di Virgilio

Fig. 216 — Bologna, Museo Civico. Base d'una colonna

Fig. 217 Venezia, San Marco. Rilievo con la Natività e la Fuga in Egitto

qui ha fatto un gran passo, anche nel rendere il movimento delle figure con libertà nuova. Si osservi il manigoldo nel mezzo, vivamente atteggiato al paragone degli altri due, a destra e a sinistra, con gli arti che paion di legno.

La Fuga in Egitto (fig. 212) è unita ad altra rappresentazione, a quella dell'ordine dato dall'angiolo a Giuseppe di fuggire in Egitto. San Giuseppe vorrebbe esprimere la prontezza con la quale ubbidisce all'ordine divino, come al cenno dell'angiolo stia per correre a preparare la partenza, che è appresso rappresentata. La Vergine, sul giumento, parla a Giuseppe, che tiene la cavezza per mano e il Fanciullo sulle spalle, nel modo in cui si suole rappresentare San Cristoforo.

Nel Battesimo di Cristo (fig. 213) lo scultore sente la necessità di rompere l'antica rigidità che mostrava di faccia il Cristo nel Giordano, e riuscendogli difficile di renderlo bene di fronte, ne mostrò la testa di profilo, il torso di tre quarti, e ne mosse la destra in atto di benedire il Battista. I due angioli assistenti sono disposti in modo simmetrico, pur senza la materialità dell'antica simmetria, non a forme che sovrapposte potrebbero coincidere, ma entrambi in atto di muoversi, di avanzare, così che quello a sinistra va all'opposto del centro della scena.

Questi rilievi sono veramente il fiore dell'arte romanica veronese. Tra le loro asprezze vi sono graziose testine, levigate, accarezzate, anche nelle mensole degli archetti; e c'è una grande facilità di espressione, la forza di staccarsi dalle forme tradizionali; una grande varietà di atteggiamenti e di moti, tra i quali prevale quello delle figure in cammino, come se avanzassero nel luogo della rappresentazione o se ne allontanassero.

Della stessa mano additiamo solo i rilievi di due pilastri nel duomo di Treviso,[1] e una statuetta di santa nella collezione Stroganoff a Roma; ma molte altre opere vi si ap-

[1] Pubblicati da Hans von der Gabelentz (op. cit., pag. 143) come dipendenti dall'arte bizantina, con cui hanno pochi rapporti.

prossimano, come vedremo qua e là in seguito, e alcune si distinguono per quel riso che illumina la faccia delle figure, come nelle antiche statue arcaiche, e che deriva dalla gonfiezza de' pomelli delle guance e dal mento scodellato.

Fig. 218 — Venezia, San Giovanni Elemosinario. Rilievo con la Natività e frammento della Fuga in Egitto

Ciò si vede particolarmente nella testa del Bambino portato sulle spalle da San Giuseppe della descritta Fuga in Egitto, nelle sculture di porta Romana a Milano, nella statua di San Zeno della chiesa a lui dedicata (fig. 214), anche nella edicoletta di Virgilio a Mantova (fig. 215), dove gli scultori veronesi tennero il campo nell'arte, la quale adorna il

Broletto, costruito dal 1227 al 1230.[1] E questo periodo segna all'incirca la data delle sculture del battistero di San Gio-

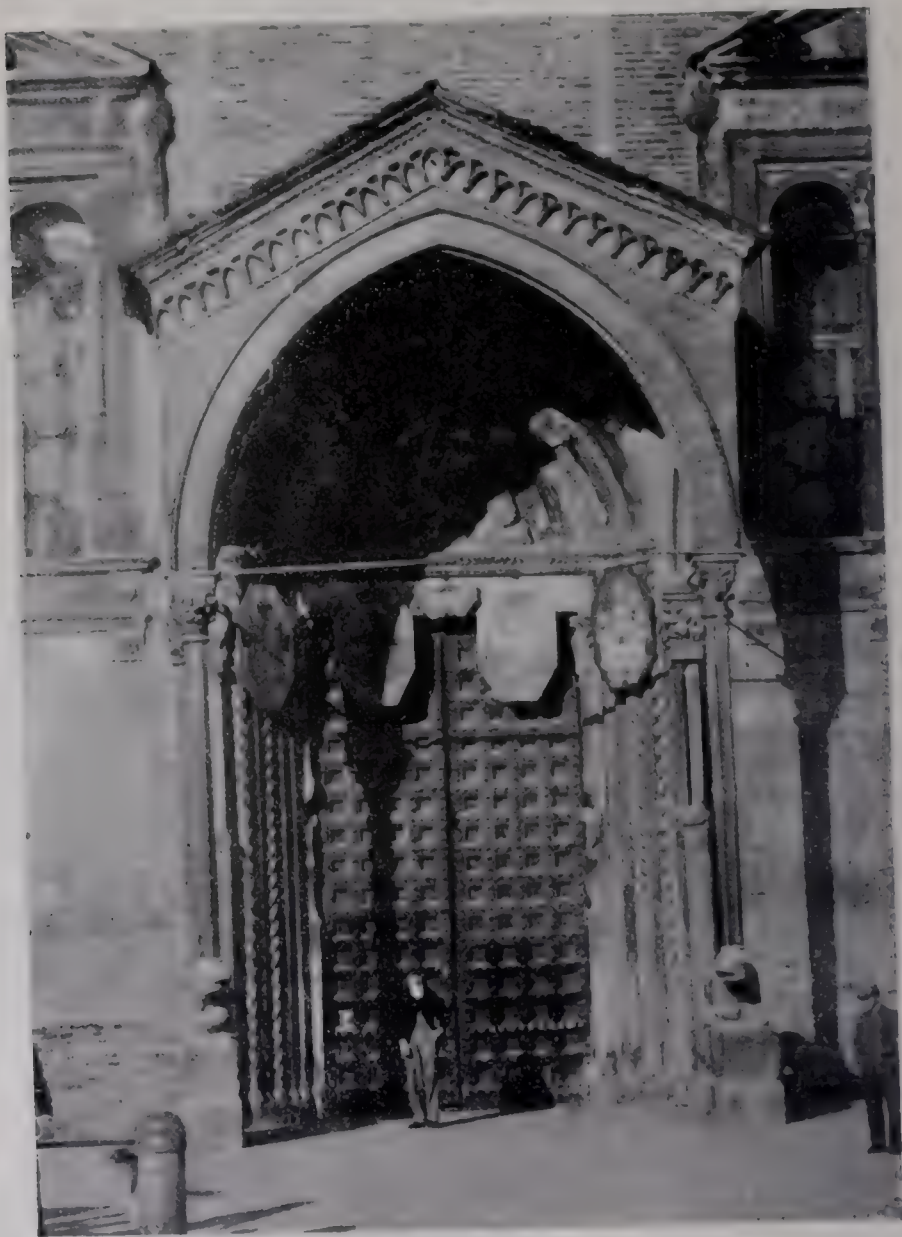



Fig. 219 — Lodi, Cattedrale. Porta

vanni in Fonte; del San Zeno, dell'altar maggiore di Parma,

[1] Attilio Portioli, *Mantova a Virgilio - XIX centenario*, Mantova, 1882.

dove le veronesi figure degli apostoli hanno un riso convulso, ghigno di maschera; de' frammenti del pulpito col Redentore e con i segni evangelici nel duomo di Modena; infine della base del sostegno centrale d'un pulpito, pure veronese, già nel Museo di Bologna, assegnata all'antica arte greca (fig. 216). Intorno le cariatidi ne sostengono il sommo, nel

Fig. 220 — Piacenza, San Savino. Frammenti di sculture

modo con cui vedremo nell'Italia meridionale le figure sostenere l'imposta del bocciuolo nei candelabri per il cero pasquale: sono figure di faccia larga, guance gonfie e mento scodellato, dagli occhi incavati e i capelli a grosse masse, ma bene studiati nel movimento del collo robusto, del torso poderoso e de' piedi che si stringono allo zoccolo. Come quella base era creduta antica, così nel Museo Antiquario al Filarmonico di Verona fu classificato tra le vestigia romane un piedritto con la figura d'uomo che s'attiene con una mano alla cornice superiore e appoggia l'altra a una

Fig. 221 — Piacenza, Sant'Antonino. Cariatide

Fig. 222 — Piacenza, Sant'Antonino. Cariatide

coscia, guardando in alto come colpito da una visione: essa ha la faccia paffuta, i grossi cannelli a riccioli, iridi riempite di piombo, la clamide agganciata nel mezzo del petto, pieghe a merlatura. E appartiene pure al gruppo delle sculture veronesi del principio del secolo XIII.

Uno scultore veronese di caratteri differenti da quelli di questo gruppo si riconosce ne' rilievi della cappella di San Zeno, in San Marco (fig. 217), di San Giovanni Elemosinario a Venezia (fig. 218), e anche, secondo Hans von der Gabelentz, [1] in uno di San Simeone in Zara. Il bassorilievo di San Giovanni Elemosinario, ascritto all'antica arte siriaca, è invece del secolo XII, e può considerarsi una replica con varianti dell'altro della cappella di San Zeno. Doveva anche mostrare, sopra la scena della Natività, quella della Fuga in Egitto, di cui si vedono i frammenti nelle zampe del giumento. Notevole in entrambi lo sviluppo dato alla rappresentazione degli animali che scaldano la culla del Bambino.

* * *

Continuando ora lo studio della scultura romanica in altre città dell'Italia settentrionale, fermiamoci a Lodi, dove nel Museo Cittadino trovansi alcune tracce della cattedrale di Lodi vecchio, della città distrutta dai Milanesi nel 1158: un frammento di cornice a intrecciature, altri frammenti di pilastri e di colonne pure a trecce, un rilievo d'un vescovo col pastorale, e capitelli frammentari con foglie d'acanto spinose, che ricordano le sculture romaniche di San Michele e di San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia, di Sant'Ambrogio a Milano. Abbiamo già detto di altre sculture provenienti da Lodi vecchio, e tutte sono così differenti da quelle della porta della cattedrale di Lodi nuovo (fig. 210), da farci respingere l'ipotesi che esse siano state pure raccolte dalle rovine della chiesa

[1] Op. cit.

Fig. 223 e 224 — Cremona, Duomo. Figure di Jo. Baldes e di Berta

madre, quando, auspici Federico Barbarossa e Beatrice di Borgogna, la nuova sorgeva sul colle di Eghezzone.

Certo corse un mezzo secolo almeno tra quelle sculture e i resti del Museo e della tavola marmorea della Cena degli

Fig. 225 — Parma, Cattedrale. Capitello nel matroneo

apostoli, trasportata da Lodi vecchio nella chiesa. Nei fianchi della porta (fig. 219) si vedono le figure di Adamo e di Eva, che si tiene dolente con una mano la testa: son tagliate grossamente, con occhi tondi e grandi, zigomi forti, capelli a cordoni,

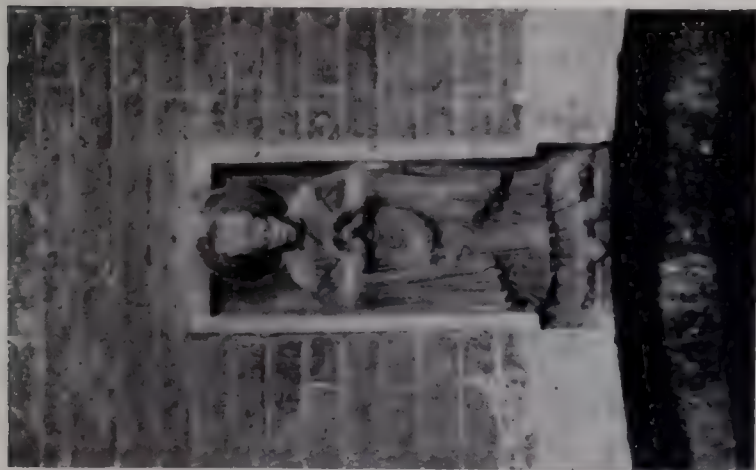



Fig. 226, 227 e 228 — Piacenza, Cattedrale. Rilievi dell'arco della navata mediana a sinistra

vesti aderenti come maglie, le quali si disegnano in cerchio sulle ginocchia, e stringono le carni così che rigonfiano tra una piega e l'altra; ai fianchi delle figure le pieghe cadono a fascio curvo, come chiuso ventaglio di penne di pavone.

Nell'archivolto i meandri si approssimano per forma agli antelamici; e nel timpano vedesi il Cristo, la Vergine incoronata e San Bassiano vescovo, orante, in una forma rafforzata dalla tradizione, dall'esperienza. Ma qui pure le vesti sono strette ai corpi, fascianti, cordonate. Nei capitelli delle colonne del protiro vi sono mostri e figure ignude; nelle mensole dell'architrave, in una è il ricco avaro con una borsa al collo, nell'altra, una cariatide in atto di sforzo grandissimo, storce la bocca, punta un piede mentre tiene un ginocchio a terra e fa una smorfia strana, corrugando la fronte. Sono queste rappresentazioni e forme prossime all'arte antelamica: Adamo ed Eva che si vedono, segno del peccato originale, nei capitelli del duomo di Piacenza, qui, come nella cattedrale di Traù divenute grandi figure, fiancheggiano la porta d'entrata della chiesa, in forma rude, ma ferrea ed energica. Il peccato dei nostri primi progenitori, espresso sulla porta della chiesa, introduce alla meditazione del sacrificio dell'Uomo-Dio e dei misteri della Redenzione. I Vizî, come quello dell'avarizia con una borsa al collo, sono rappresentati ancora come nella cattedrale di Piacenza. Noi consideriamo perciò queste sculture come di forme evolute da quelle di Wiligelmo e di Niccolò, prodromi alle antelamiche. E tali ci sembrano i frammenti scoperti di recente a San Savino di Piacenza (fig. 220), e le due figure di cariatidi che fiancheggiano la porta di Sant'Antonino a Piacenza (fig. 221, 222), resto dell'antica porta, erroneamente ascritte al 1350, al tempo cioè del rinnovamento della chiesa.

Le figure di Adamo ed Eva in Lodi richiamano le altre due di JO. BALDES e di BERTA (fig. 223, 224) sotto il portico detto la Bertazzola, nel duomo di Cremona: due cariatidi strette dalle vestimenta, con le pieghe che divengono come

turgide vene o cordoni sulle carni, e che scendono lungo l'asse del corpo e ai fianchi in fasci triangolari, con costole che sembrano rami di vite. Queste cariatidi hanno gli occhi con sezioni circolari nel bulbo, secondo il modo usato comunemente dall'Antelami, al quale immediatamente precorrono.

Fig. 229 — Piacenza, Cattedrale. Rilievo della chiave dell'arco della navata mediana a sinistra

Altre sculture anteriori all'avvento dell'Antelami si vedono a Parma, nella cattedrale rifatta e consacrata, come quella di Modena, nel 1106, poi distrutta, come l'altra di Cremona, dal terremoto dell'anno 1117. Verso il 1162 la fabbrica del duomo, ossia il *Laborerio Ecclesiae S. Marie*, continuava la sua opera di ricostruzione, e formava della chiesa un grande museo della scultura romanica. Sull'arcone della porta d'entrata un precursore dell'Antelami rappresenta i mesi: da sinistra verso il sommo, Marzo con le gambe a cavalcioni, con clamide regale; Aprile si attiene a due piante: a una palma e a un albero fiorito; Maggio, con la lancia nella destra, si trae dietro per le briglie il cavallo; Giugno arruota la falce, tratta dal fodero pendente dalla sua cintura; Luglio miete e Agosto cerchia la botte. E qui, al sommo, splende il Sole, re degli astri, signore delle stagioni; poi gli scompartimenti dell'arco, scendendo a destra, presentano Settembre che riempie d'uva una corba, Ottobre in paludamento regale in atto di bere nel nappo, Novembre che

squarta il maiale, Dicembre che taglia i rami d'un arbusto per far legna, Gennaio, con la duplice fronte di Giano, che si scalda, Febbraio con la rete e la sporta per andare alla pesca. [1] In queste sculture vi è una ricerca naturalistica singolare, così da dover ammettere che non fossero eseguite gran tempo prima dell'Antelami; sono della stessa mano che nell'architrave scolpì centauri e animali che lottano o si rincorrono sguinzagliati dal rustico che suona la tromba, in modo simile alla rappresentazione già veduta a Bardone.

All'esterno del duomo di Parma vi sono esempî di più antiche sculture, ne' capitelli degli stipiti delle porte laterali. Vedasi ad esempio la Visitazione, con la figura della Vergine dal lungo mento, la quale ha del piombo fuso nelle orbite. Essa si trova fra altre rappresentazioni non collegata a quelle da alcun nesso: bestie che passano tra il fogliame, un satiro nella voluta d'un ramo e Davide. E sono quasi distrutte per la cattiva arenaria nella quale furono scolpite: del resto, eran già in poco buono stato al tempo dell'Antelami, verso la fine del secolo XII, poichè il capitello d'un pilastro fu rifatto a quel tempo, e propriamente quello dove si vedono due fiere con una testa sola, fatica del maestro, probabilmente veronese, che lavorò con l'Antelami nello zooforo del battistero.

All'interno del duomo, nel matroneo a sinistra, si vedono capitelli con grifoni, chimere sopra un globo, un uomo vestito di pelle e con corna di cervo seduto sopra due bestie dall'unica testa, draghi e sirene dalle code attorte, anche un asino vestito da monaco (fig. 225), che tira con un piede un mazzo di verghe, a quanto pare, mentre un altro monaco di fronte, con testa di lupo, tiene una tabella con la scritta:

EST MONACHVS
FACTVS LVPVS
HIC SVB DOG-
MATE TRACTVS

[1] A proposito delle rappresentazioni dei mesi, confronta i cenni bibliografici dati da L. Biadene nello studio: « *Carmina de Mensibus* » *di Bonvesin de la Riva* (Studî di filologia romanza pubblicati da E. Monaci e C. de Lollis, fasc. 24 [vol. IX, fasc. 1°], Torino, Loescher, 1891).

Dietro v'è un altro monaco-lupo con un gallo e draghi con volatili nelle fauci.

Questa rappresentazione satirica si ritrova similmente negli stipiti della cattedrale di Ferrara, e ci dice come le arti uscite dopo il Mille dai monasteri per ispandersi nelle corporazioni laiche, avessero nutrito idee di emancipazione, di libertà individuale, che lusingarono popolazioni avide d'apprendere, di vivere, d'agire, d'esprimere i loro gusti e le loro tendenze.

Fig 230 — Piacenza, Cattedrale. Rilievo della chiave dell'arco della navata mediana a sinistra

Sulla pietra e sul legno l'artista comincia a manifestare le sue proteste e i suoi sarcasmi. Invano San Bernardo, abate di Clairvaux, scrivendo a San Guglielmo, abate di San Teodoro, alzò la voce contro il lusso degli ornamenti delle chiese, contro le figure barbare e mostruose che le adornavano. Fuori dall'ombra dei monasteri l'arte romanica suggella la sua indipendenza, l'audacia della sua giovinezza, quello spirito di rivolta che a Parma moveva il popolo a non rispettare neppure le ossa di Cadalo, fondatore della cattedrale, a cacciar di seggio il ghibellino e scismatico vescovo e podestà, Riccardo di Cornazzano, a stringere fratellanza con le città della lega lombarda.[1]

Nei capitelli del matroneo a destra vi sono aquile su conigli, un guerriero a cavallo con la spada sguainata

---

[1] Fed. Odorici, *La cattedrale di Parma*, Milano, 1864.

innanzi a un grifo che tiene sul dorso un corvo; poi un centauro in atto di trafiggere un cervo. In quelli dei piloni delle navate si vedono altre rappresentazioni comuni alle chiese romaniche del Settentrione: la donna apocalittica sull'idra a sette teste; un asino che suona un arpicordo; un cervo lì lì per essere colpito dalla scure del cacciatore, il quale in quel mentre sta per esser morso da un cane, che un lupo azzanna, nel punto che il lupo stesso è minacciato da un fendente. Altri animali strani si mordono, grifi su teste umane riappaiono, un guerriero avanza con lancia e scudo e poi si batte in duello. Ed ecco in mezzo a queste rappresentazioni i tre angioli con Abramo e Sara, i simboli evangelici ripetuti, e di nuovo la donna apocalittica sull'idra; e quindi altri leoni morsi da draghi, un guerriero, una donna orante, una donna che riceve tre pellegrini offrendo loro un piatto. Appare la Vergine pia tra due angioli, il Sacrificio d'Isacco, la cerimonia del Battesimo, i simboli evangelici, un centauro galoppante sopra una catasta di teste. Queste sculture sono i materiali della bottega dell'artista, gettati alla rinfusa nel duomo di Parma; sono ricordi di molte cose vedute, di tutta la trama delle invenzioni dei maestri romanici del Settentrione. La preghiera e la satira, le cerimonie del culto, l'esaltazione dei santi, le opere di carità, la vita sociale, i fatti dell'antico Testamento, le favole de' bestiarî, le gesta cavalleresche, tutto è riunito nel suo confuso poema.

Più sviluppati di forma, probabilmente veronesi, sono i due maestri che rappresentarono figure di profeti e di santi nelle chiavi degli archi della navata mediana a Piacenza, sporgenti fuori dell'incassatura. Vi è una santa nimbata, che accosta al petto le mani come per giungerle (fig. 226): un drappo le ricade dal capo e le forma come una mantellina; il manto cadente dalle sue braccia, la tunica, la sottoveste sono a pieghe simmetriche fitte fitte. Un'altra santa, tentata dal demonio (pag. 227), ha lunghe trecce pendenti, veste una tunica di velo piuttosto che di stoffa, a grandi maniche

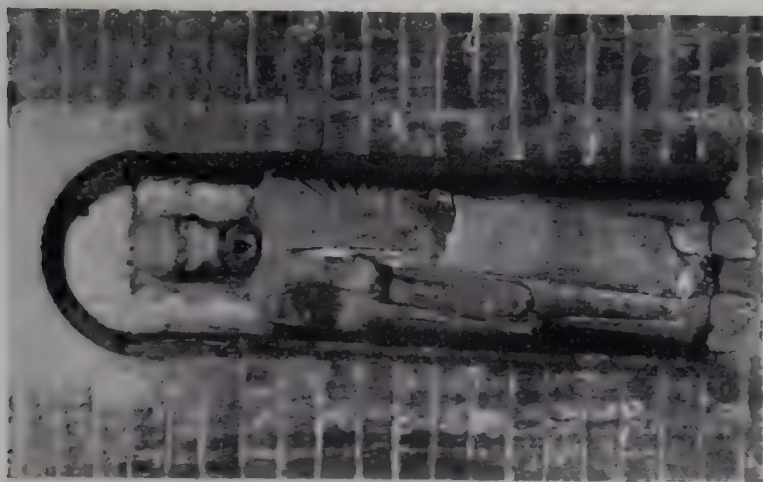



Fig. 231 a 233 — Piacenza, Cattedrale. Rilievi della chiave dell'arco della navata mediana a destra

imbottite, come valve di conchiglie. Il demone cornuto, con zampe leonine, le sta dietro, ed ella porta una mano al

Fig. 234 — Modena, Cattedrale. Sostegni del pontile

petto e apre l'altra per ispavento. Una terza, SANCTA CANDIDA (fig. 228), con le mani giunte, orante, in veste monacale dalle pieghe sottili o ellittiche. Una quarta, SANCTA PAVLINA (fig. 229), dalla piccola testa, dai fini capelli cadenti sulle spalle, dalle pieghe minutissime della veste a campana,

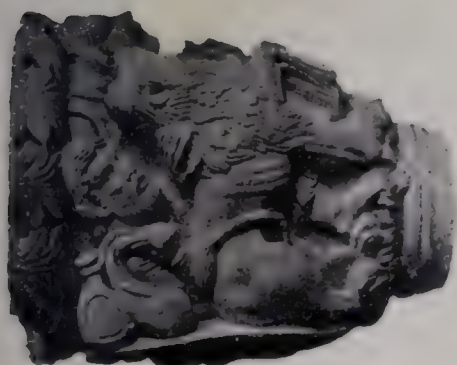
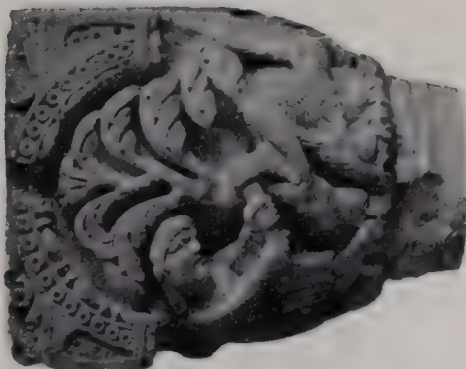
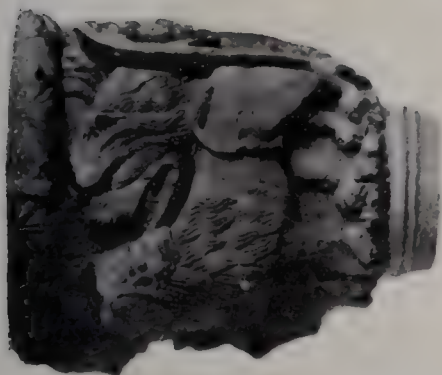



Fig. 235 a 242 — Modena, Cattedrale. Capitelli del pontile

porta una cintura di cuoio con capi pendenti, due pennacchi in mano, manipoli sulle braccia. Tra queste sante vi è la Madonna col Bambino seduta (fig. 230), col corpo volto alla sua sinistra, facendo un bel movimento del collo per ammirare il divin Figlio, che tiene un rotulo con aria d'imperio.

A queste figure delle chiavi degli archi nella navata a sinistra fanno riscontro figure di profeti a destra; ma tranne due (fig. 231, 232), che sono della stessa mano del maestro delle vergini sante, le altre sono alquanto grossolane, compresa quella qui riprodotta (fig. 233). Nel piccolo Museo della prepositura del duomo di Piacenza sono altri due profeti, tratti certamente dalle chiavi di altri archi, che sembrano della mano stessa del maestro delle vergini sante, il quale per molte qualità ricorda l'artista che scolpì il battistero di San Giovanni in Fonte a Verona.

Il precursore più prossimo all'Antelami s'incontra nel duomo di Modena, ne' rilievi che ornarono il parapetto del piano superiore alle navi, limite del presbiterio, chiamato in antico « il pontile ». Quattro colonne sotto al parapetto, rette da cariatidi, poggiano sopra leoni che tengono fra gli artigli animali e guerrieri (fig. 234); e i loro capitelli, meno uno a fogliami, sono figurati con le rappresentazioni di Daniele nella fossa dei leoni, il Sacrifizio d'Abramo e i fatti della vita di un santo, San Lorenzo forse. Abbiamo dato lo sviluppo dei tre capitelli figurati (fig. 235 a 238, 239 a 242, 243 a 246), non dell'altro a foglie grandi, compresse, schematiche. Due de' capitelli figurati mostrano le storie svolgentisi sotto ad archi, tra i cui pennacchi, come in antichi sarcofagi e in avorî medioevali, vedonsi scolpiti frontoni di edificî triangolari retti da arcate a tutto sesto, chiuse da porte bucherellate; le figure, intagliate come a colpi d'accetta, hanno teste lunghe, zigomi sviluppati, mento grosso, chiome a cordoni e a mo' di parrucca, che finiscono in un codino sull'occipite; gli abiti, stretti al busto, fasciano le forme del corpo; le estremità sono piatte e spesso enormi. Nel

rappresentare gli animali, come l'ariete nel Sacrificio d'Abramo e i leoni intorno a Daniele, lo scultore non manca di una certa verità e valentia, che dimostra particolarmente nelle forme decorative, nei leoni sostenenti la tribuna e nelle cariatidi o telamoni del fondo (fig. 247 a 250). Due cariatidi fanno strani sforzi acrobatici; una terza, per il peso che regge, sembra avere scavezzo il collo, e punta i piedi e curva le ginocchia in un supremo conato per non essere schiacciata; la quarta cariatide è divorata da una belva.

Sul parapetto della tribuna e tra le arcate sottostanti eran rappresentate la Cena e altre storie della passione di Cristo (fig. 251 a 254 [1]), che hanno gli stessi caratteri dei capitelli, lo stesso ardore di rendere l'espressione propria di ogni cosa. San Pietro che si scalda innanzi a cinque lingue di fuoco, cinque come nell'ara ardente presso Abramo

[1] Non sono qui riprodotti i bassorilievi che facevan riscontro al n. 252, rappresentante la Lavanda de' piedi, e Cristo che porta la croce.

Fig. 243 a 246 — Modena, Cattedrale. Capitello del pontile

che sta per sacrificare il figliuolo, attrappisce le dita de' piedi come se la fiamma troppo viva gli bruciasse le carni, e sta tutto curvo, con le palme delle mani a scodella stese verso la fiamma. La fante lascia di filare, e ritraendosi alquanto indietro, come chi d'altri diffidi, accenna con l'indice a Pietro, con un lungo indice che vediamo pure nella prossima figura

Fig. 247 e 248 — Modena, Cattedrale. Cariatidi nel pontile

di Giuda e che vedemmo in uno dei capitelli, nell'angiolo che guida Abacuc a Daniele nella fossa. Le pieghe delle vesti delle figure sedenti scendono lungo gli stinchi, e una divide per metà lo spazio triangolare chiuso tra le gambe; così nella figura di Daniele di uno de' capitelli, come nel fariseo che paga Giuda per il tradimento. E i tipi sono i medesimi, il taglio delle figure è lo stesso. Altrettanto dicasi dei capitelli (fig. 255 a 257, 258 a 260), che si vedono nella cella campanaria della Ghirlandina, a Modena, lavori della bottega del maestro del pontile,[1] anzi di un seguace di lui, che vedremo a fianco dell'Antelami.

[1] W. Vöge, *Der provençalische Einfluss in Italien und das Datum des Arler Porticus*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXV, 6, 1902.

Ma ritornando all'opera del nostro artista nella cattedrale di Modena, ricorderemo che Rohault de Fleury[1] immaginò stranamente che tutti quei marmi formassero come una specie di cassa rettangolare, senza occuparsi del rivestimento di una delle facce più lunghe e dei telamoni e de' bassorilievi rappresentanti il Diniego di Pietro e il Pagamento di Giuda.

Fig. 249 e 250 — Modena, Cattedrale. Cariatidi nel pontile

E pur non credendo che nell'istoria liturgica ci fosse esempio di un ambone che si avanzasse così nella navata della chiesa, egli accettò per ultimo un disegno incompleto e irrazionale. Abbiamo raccolto così gli elementi per determinare l'autore di uno de' capitelli del Museo Civico di Modena (fig. 261 a 264), che è il medesimo del pontile della cattedrale.[2] Basti osservare le teste lunghe, con drappi e con turbanti, segnati da pieghe che seguono la curva del capo,

---

[1] *La Messe - Etude archéologique sur les monuments*, III, Paris, 1883.

[2] A. Venturi, *Museo Civico di Modena - Un capitello romanico*, in *Le Gallerie Nazionali italiane*, III, 1897.

e la palma della mano piatta ed enorme di uno degli angioli, per accorgerci che ci troviamo innanzi allo stesso scultore. Finanche l'ornato della tunica di uno di quegli angioli, segnato intorno al collo da una serie di tondini bucati, è quello degli archi di un capitello del pontile. Rappresenta le Marie che vanno dal mercante degli unguenti prima di recarsi al sepolcro di Cristo,[1] e poi sopra questo piangenti. Proviene probabilmente da San Vitale delle Carpinete, dalla chiesetta posta sul monte di questo nome, e che la tradizione assegna all'opera della Contessa Matilde.[2] Hanno

Fig. 251 — Modena, Cattedrale. Bassorilievo della fronte del pontile

evidente relazione con esso i capitelli ridotti a pila d'acqua santa, certamente tolti dalla chiesa diruta, per ornarne le chiese circostanti della montagna.

I. Il capitello della chiesa di Onfiano,[3] qui riprodotto (fig. 265 a 268), non si trova più al posto là ove lo vidi incastrato nel muro. Rappresenta la Nascita del Bambino, l'Adorazione de' Magi, l'Annunzio di un angiolo a un pastore. Non v'è dubbio che si tratti dello stesso maestro che

[1] Questa rappresentazione è strana secondo il Vöge. Eppure l'argomento era ben noto, se San Bernardo, abate di Clairvaux (V. *Patrologiae cursus* del Migne, t. CLXXXIII; *Sancti Bernardi abbatis Clarae-vallensis, Sermonis de tempore*, pag. 284) così predicava: « Ecce igitur Christus in sepulcro, fides mortua est in animo. Quid faciemus ei? Quid fecerunt sanctae mulieres, quae solae ex omnibus suis ampliori tenebantur affectu? Emerunt aromata, ut venientes ungerent Jesum ».

[2] G. B. Toschi, *Gita artistica a San Vitale delle Carpinete*, in *Illustrazione Italiana*, n. 15 e 16, a. 1885; G. Viganò, *Il Medio Evo dalle Carpinete*, Correggio, 1881.

[3] G. B. Toschi, *Nella chiesa d'Onfiano presso le Carpinete*, in *Arte e Storia*, n. 40, anno 1885.

Fig. 252 — Modena, Cattedrale. Bassorilievo di un fianco del pontile

scolpì il capitello del Museo Civico di Modena, tale è l'identità di ogni tipo e anche d'ogni particolare: vedansi il turbante

Fig. 253 e 254 — Modena, Cattedrale. Bassorilievi tra le arcate precedenti la cripta

di San Giuseppe, a mo' di cuffia a cerchi, gli ornati degli orli delle maniche dei Re Magi e della tunica degli angioli

con tondini bucati, la mano del Bambino benedicente i Re, con dita lunghe, larghe e piatte, ecc.

È di 27 centimetri di altezza, quadrato in alto di centimetri 38 per lato, con la circonferenza al collarino di un metro.

II. Il capitello della chiesa di Santa Caterina (fig. 269 a 272), qui pure riprodotto, rappresenta l'Ultima cena. Gli archetti di esso sono ornati di fuserole e di tondini, come quelli del capitello col Sacrificio d'Abramo nel duomo di Modena, e hanno alcune rappresentazioni di edifizî simili ne' pennacchi.

Fig. 255 a 257 — Modena, Torre detta la Ghirlandina. Capitello nella cella campanaria

Le teste sono dello stesso carattere delle altre già esaminate, con capelli all'indietro, che dan loro un'aria arruffata, o con

turbante a cerchi; la figura di Giuda ha grande somiglianza con l'altra nella Cena di Modena. È delle stesse dimensioni del capitello del Museo Civico di Modena, centim. 35 nel lato maggiore, 22 nel lato minore, 24 di altezza.

III. Il capitello della chiesa di Valestra, con semplici ornati, similissimi a quelli di uno dei capitelli del pontile, è largo centim. 22 $^{1}/_{2}$ per 18, alto 18 $^{1}/_{2}$; la circonferenza approssimativa del collarino è di centimetri 52.

IV. Il capitello della chiesa del castello delle Carpinete, pure a fogliami, in marmo biancone veronese, ha la superficie di centimetri 36 per 36, è alto 24, e la sua circonferenza alla base è di 85. Il fusto

Fig. 258 a 260 — Modena, Torre detta la Ghirlandina. Capitello nella cella campanaria

dello stesso marmo, che alla sommità si adatta al capitello, all'estremità inferiore ha la circonferenza di centimetri 91 e l'altezza di 83, la quale dev'essere veramente quella originaria della colonna, perchè, a capo della breve scala che conduce al castello delle Carpinete e alla chiesa, si vedono due tronchi del medesimo marmo, imoscapi di due colonne; e la misura della loro circonferenza alla base è identica a quella della colonna posta nell'interno della chiesa.

V. Il capitello della chiesa di Pianzano è frammentato. Si vede un profeta, con tunica e pallio, seduto; la destra

Fig. 261 — Modena, Museo Civico. Capitello, prima faccia

è avvolta nel pallio, la sinistra tiene una tavola sul ginocchio. Poi un altro frammento con la figura di un santo nimbato; poi il Redentore, una volta con la testa china, un'altra con un libro nella sinistra e con la destra benedicente. Un pilastrino chiude un lato del capitello.

VI. Il capitello della chiesa di Mandra, che trovasi incastrato nel muro in modo da vedersene quasi solo un lato, si collega con quelli di Santa Caterina e del Museo di Modena,

anch'esso oblungo e quasi delle stesse dimensioni: altezza centimetri 22 (invece di 24), larghezza maggiore 33 (invece di 35), larghezza minore, approssimativamente 21 (invece di 22). Di più, nel basso, mostra evidentemente il collarino per una colonnetta, il quale, trovandosi da un lato, fa credere che un altro se ne trovasse dall'opposto lato, e così il capitello sarebbe stato sorretto da due colonnine binate, il che farebbe supporre che altrettanto avvenisse per i capitelli

Fig. 262 — Modena, Museo Civico. Capitello, seconda faccia

di Santa Caterina e di Modena, nei quali però non esiste traccia de' collarini, e può credersi che fossero sostenuti da pilastrini.

Nel tratto scoperto del capitello, a destra una figura, nuda, rotta a metà della schiena: poggia la mano sul collarino e col piede e col sedere sostiene l'abaco, mentre, a sinistra, una figura drappeggiata lo regge con la schiena; il capo di questa pare informe, anche perchè la parte nascosta nel muro non ne spiega meglio l'insieme.

Questi capitelli dovevano essere collocati in un ambone della chiesa di San Vitale, piuttosto che sostenere un ciborio

o un baldacchino dell'altare. Ne persuade l'osservazione dei due tronchi all'esterno della chiesa del castello delle Carpinete, che non sono frammenti d'una stessa colonna, bensì

Fig. 263 — Modena, Museo Civico. Capitello, terza faccia

l'imoscapo di due, e la colonnina dell'interno della chiesa. Un'altra base nella chiesa di Poiago, capovolta, serve ora da pila per l'acqua santa; ha la forma tipica delle basi romaniche, essendo formata d'un plinto a due tori divisi da una scozia, più le foglie protezionali agli angoli, di cui una a foggia di testa d'uccello con becco ricurvo aquilino, e l'altra è adorna d'alcune fogliuzze, le quali (per quanto lascia supporre la loro piccolezza e semplicità) corrispondono alla maniera di quelle dei capitelli delle Carpinete e di Modena. Anche la patina del marmo è identica, e di perfetta corrispondenza sono le proporzioni, la base essendo larga centimetri 44 $^{1}/_{2}$, alta 23, con circonferenza di circa 90 centimetri. Così può ricostruirsi idealmente uno dei problematici sostegni in San Vitale delle Carpinete, la cui altezza totale, di quasi un metro e mezzo, poteva convenire benissimo a un ambone piuttosto che a un ciborio, chè sarebbe riuscito troppo pesante. L'autore del pontile

di Modena è ignoto, ma con tutta probabilità, quando Lucio III riaprì l'arca di San Geminiano e consacrò il duomo, nel 1184, il pontile era già costruito e scolpito in ogni parte. Intorno a quel tempo per le costruzioni si trae gran pro dai marmi veronesi, e si abbandonano le pietre calcari e i macigni locali. Appunto nell'uso variato de' vecchi e de' nuovi materiali, del marmo bianco di Carrara, del biancone e del rosso di Verona, il nostro scultore mostra la transizione dei materiali e della tecnica.

Fig. 261 — Modena, Museo Civico. Capitello quarta faccia

Senza dubbio il pontile è precedente alla porta regia di piazza, perchè la cornice del suo architrave, con rosoni entro spazî a mandorla, sono simili sì, ma più trite e d'effetto più ricco e più vivo. E quella porta dovette essere compiuta nei primi decenni del secolo XIII,[1] sapendosi da un documento dell'Archivio capitolare di Modena che la porta è chiamata *rege nova* nel 1231.[2] Il Bortolotti notò quella cornice[3] a meandro fogliato, girante intorno all'architrave della porta, alla rosa grande della facciata, e orlante pure il piano attuale del presbiterio o pontile; ma non si accorse che il motivo ornamentale, comunissimo all'arte della

[1] La Cronachetta di San Cesario permetteva di dar la data del 1209 per il principio della porta regia, ma la notizia fu aggiunta alla Cronaca. V. Cotti, op. cit..

[2] Dondi, op. cit., pag. 186.

[3] Bortolotti, *Di un antico ambone modenese e di qualche altro patrio avanzo architettonico cristiano*, in *Memorie della regia Accademia di scienze, lettere e arti di Modena*, vol. I, serie II, pag. 57 e seg.

seconda metà del secolo XII e della prima del XIII, subiva variazioni per maggiore uso del trapano e per le foglie meno grandi, meno compresse o schematiche. Anche nel battistero

Fig. 265 a 268 — Onfiano (provincia di Reggio Emilia)
Facce del capitello già esistente nella chiesa, proveniente da San Vitale delle Carpinete

di Parma vedonsi le stesse cornici e gli stessi meandri, ma il differente modo di scolpirli segna la diversità del tempo e dell'arte.

Aggiungasi che i capitelli nella cella campanaria della torre dovettero essere eseguiti nel 1159, quando, secondo l'iscrizione letta dal canonico Bassoli nella parte quadrata della torre volta verso occidente, fu « completa in nomine Domini ista turris ». La data del 1159 pare sia quindi la più prossima all'edificazione del pontile e segni la fine della

attività del nostro scultore, [1] trovandosi colà l'opera di un maestro a lui affine e più progredito. E che non sia di molto posteriore a questa ce ne assicurano gli addentellati dell'arte

Fig. 269 a 272 — Santa Caterina, Canonica. Facce del capitello proveniente da San Vitale delle Carpinete

sua con quella dell'Antelami. Questi è un erudito, un raffinato, a paragone dello scultore di Modena e di San Vitale delle Carpinete; ma l'uno e l'altro rendono uno stesso tipo, dalla faccia lunga rettangolare e dai forti zigomi, dalle clamidi o

[1] Il graffito, di cui dette un disegno abbastanza fedele il canonico Bassoli, non dice di sicuro che la torre fosse completata nel 1150. Cfr. disegno in Dondi (op. cit.) e calco nel Museo Civico di Modena. Il Tassoni e il Morano nella loro Cronaca ci dicono del resto concordemente che nel 1161 *elevata fuit turris S. Geminiani mutine a quadro supra ubi sunt campanae*. (Cfr. T. Sandonnini, *Atti e memorie della Deputazione di Storia patria*, VI della serie IV, Modena, 1894).

dai manti a onde sino alle ginocchia, e dalle sottovesti o tuniche a pieghe diritte sino a terra.

Dal maestro modenese passando a quello che lavorò nell'antico duomo di Fano, e del quale si serbano ancora alcuni bassorilievi all'entrata del palazzo dell'Arcivescovado di quella città, dobbiamo retrocedere di qualche decennio. Vi accenniamo tuttavia, perchè uno stesso movimento artistico ebbe luogo da Piacenza a Parma, a Modena, a Ferrara, a Bologna e lungo la via Emilia in Romagna. Innanzi al duomo di Fano ancora stanno gli antichi leoni che reggevano le colonne del protiro; ma tutto il resto è stato divelto dal suo luogo, e solo rimangono alcuni frammenti nell'Arcivescovado, con un fregio a rappresentazioni bestiarie (fig. 273) e alcuni frammenti di una storia della vita del Cristo, tra i quali la Visitazione e l'Annunziazione (fig. 274), il Sogno di Giuseppe e la Fuga in Egitto (fig. 275), in una forma non lontana da quella dei seguaci di Niccolò.

Fig. 273 — Fano, Arcivescovado. Frammenti delle sculture del duomo

* * *

Tutte le opere descritte delle regioni lombarda ed emiliana, e le altre indicate in Piemonte e nel Monferrato, ci spiegano la formazione dello stile di Benedetto Antelami, che alcuni fanno derivare direttamente dall'arte francese.

Lo Zimmermann additò per primo l'influsso di quell'arte sui lavori dell'Antelami a Parma e a Borgo San Donnino; il Vöge già notò le reminiscenze provenzali in Modena e in Chur, e recentemente osservò che l'incorniciatura della striscia del fregio superiore e inferiore del pontile di Mo-

Fig. 274 — Fano, Arcivescovado. Frammenti delle sculture del duomo

dena è la stessa che in Arles incornicia il grande fregio del portico;[1] e che il soggetto dei bassorilievi del pontile si rivede similmente nel fregio di Saint-Gilles; inoltre che tanto ad Arles come a Modena s'incontrano gli stessi motivi di rappresentazioni, ad esempio, Daniele nella fossa e Abacuc, e finanche la scena delle tre Marie presso il mercante d'unguenti.

Questo però non toglie che i riscontri vi possano essere per analogie di sviluppo, per sincretismi di forme e immagini. Ammettiamo i riscontri evidenti dell'arte di Saint-Gilles e di Arles (fig. 276-282) coi precursori dell'Antelami e con l'Antelami

[1] ZIMMERMANN, *Oberitalische Plastik*, Leipzig, 1897; VÖGE, *Die Anfänge des Monumentalen Stiles in Mittelalter - Eine Untersuchung über Die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strassburg, 1894; ID., op. cit.

stesso, senza però ammettere che tutti insieme provengano dal suolo di Provenza. L'Antelami si presenta a noi per la prima volta nel 1178, per l'ultima, come dicemmo più innanzi, nel 1233. Questi cinquantacinque anni sono ben pieni con le opere che descriveremo di Parma, Borgo San Donnino, Vercelli, Cremona, Milano. Prima del 1178, quando l'artista doveva essere appena ventenne, difficilmente avrebbe potuto percorrere la Provenza, la Borgogna e il Settentrione della Francia, come vuole lo Zimmermann. È più naturale l'ammettere che dall'arte provenzale affluente nelle contrade del

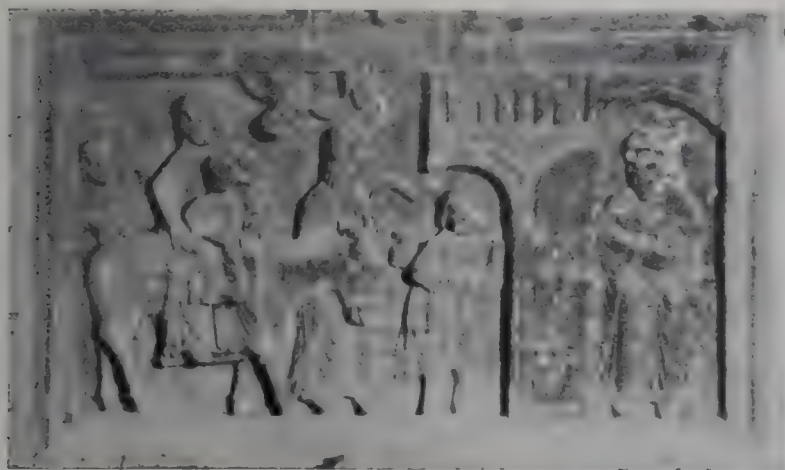



Fig. 275 — Fano, Arcivescovado. Frammenti delle sculture del duomo

Piemonte e del Monferrato, il maestro del pontile, immediato precursore dell'Antelami, e l'Antelami stesso abbiano ricevuto preziosi elementi per il loro artistico sviluppo. Educato, erudito in una forma d'arte ispirata principalmente a quella de' sarcofagi romani, così come s'educarono ed erudirono i più antichi scultori di Provenza e di Borgogna, l'Antelami ebbe dagli scultori di Francia una più larga trama per ordirvi le sue figure, i materiali più abbondanti e ricchi dell'arte francese per le sue invenzioni. Certamente la Provenza ebbe una fioritura nell'arte scultoria, che da Arles e da Saint-Gilles si estese a Chur, a Romans, Nîmes, in Maguelone, nel chiostro

di Aix, a Tarascon, ecc.[1] Tal fioritura corrisponde a quella prodotta dall'Antelami nell'Italia settentrionale. Un fregio

Fig. 276 — Arles, Saint-Trophime. Fianco della porta

romano, che oggi si vede nel Museo di Sens, fornì il modello agli scultori di Arles, di Saint-Gilles (fig. 283), come un altro

[1] VÖGE, op. cit., nel *Repertorium*.

simile fu d'esempio al maestro del pontile modenese e all'Antelami: così dal tronco della romanità spuntarono i virgulti dell'arte di Provenza e d'Italia.

* * *

Nel duomo di Parma, incastrata nel muro della cappella Baiardi, è una lastra di marmo eseguita nel secondo mese del 1178, come si rileva da tre versi leonini inscritti nella parte superiore, in una sola linea: ANNO MILLENO CENTENO SEPTVAGENO OCTAVO SCVLTOR PATRAVIT MENSE SECVNDO ANTELAMI DICTVS SCVLPTOR FVIT HIC BENEDICTVS.

Il bassorilievo era una delle tre tavole, le quali, è stato detto, composero il pulpito o l'ambone della cattedrale di Parma, mentre più verosimilmente esso formava il parapetto del pontile, simile a quello di Modena. Rappresenta la Deposizione dalla croce (fig. 284): il Sole e la Luna assistono alla scena, con le teste sporgenti fuor da un eliotropio, la Chiesa s'avvicina con un calice a Cristo, mentre la Sinagoga è respinta da un angiolo che le calca la tiara;[1] i soldati giuocano le vesti del Redentore e Maria sostiene un braccio distaccato di Gesù, così come si vede figurata negli avorî. È questa la prima opera conosciuta dell'Antelami;[2] le sue figure, dalle teste dolicocefale, sono lunghe, strettamente fasciate dalle vestimenta, di forme angolari, con pieghe a scanalature delle tuniche terminate a campana, a onde dei manti. Su le figure corre un fregio sottilmente delineato, incavato nel piano e riempito di pasta vitrea nei vuoti; e la cornice scolpitavi sopra è a girari che racchiudono foglie formanti cespo o rosa, come abbiamo veduto nella cornice del pontile del duomo di Modena. E come

---

[1] Sul simbolismo della rappresentazione della Chiesa e della Sinagoga confronta SAUER, *Simbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters.* Freiburg i. B., 1902. Vedi anche il trattato *De Sacramento altaris,* att. a San Tommaso.

[2] LOPEZ, *Cenni intorno alla vita e alle opere di Benedetto Antelami,* nel *Vendemmiatore,* periodico parmigiano, 1846. pag. 459 a 468; LOPEZ, *Il Battistero di Parma;* ODORICI, *La Cattedrale di Parma,* Milano, 1864.

a Modena, a Parma il pontile doveva essere retto da quattro colonne poggiate sopra leoni, con capitelli figurati, tre dei

Fig. 277 — Arles, Saint-Trophime. Porta

quali rimangono ancora nel Museo Civico parmense, e il quarto, che, a quanto si racconta, fu ridotto in due parti, oggi è perduto. Il primo capitello rappresenta la Tentazione di Eva, Adamo con un fiore, entrambi vestiti con tuniche

ornate nello scollo da tondetti o fori fatti col trapano. Eva offre il pomo ad Adamo; poi l'uno e l'altra appiattati sui

Fig. 278 — Arles, Saint-Trophime. Chiostro

rami d'un albero, sentono vergogna della loro nudità, quindi odono la voce del Signore. Il secondo capitello rappresenta l'angiolo che respinge fuori dal Paradiso i due primi progenitori; Adamo che zappa ed Eva che fila; Caino e Abele

che offrono i loro doni in sacrificio a Dio: Caino che uccide Abele. Il terzo capitello figura Salomone verso cui tendono

Fig. 279 — Saint-Gilles, Chiesa. Facciata

le due madri per aver giustizia, l'una con un bambino in fasce; un re con un plettro (Davide), verso cui muovono una donna e un uomo col berretto radiato, ossia con un tondo cappuccio scanalato; una regina in trono verso la

quale muovono un uomo pure con berretto o cuffia raggiata e una donna con un turbante in capo; infine, un cavaliere

Fig. 280 — Saint-Gilles, Chiesa. Facciata della porta centrale

armato a cavallo e una donna che va a lui. Questo capitello ha stretta somiglianza con quelli già riprodotti della cella campanaria del duomo di Modena, che rappresentano, come abbiamo già detto, un passo avanti verso l'Antelami.

E probabilmente sono dello stesso maestro che seguì l'Antelami a Parma, collaborando nell'opera del pontile. Le teste sono

Fig. 281 — Saint-Gilles, Chiesa. Statue della porta maggiore

tonde, grosse e tonde sono le membra delle figure; i capelli a cordoni, gli occhi con i lagrimatoi infossati, aperte le bocche con due colpi di trapano negli angoli, sottili le vesti, specialmente nel terzo capitello, cadenti con bel garbo, ondulate.

Buchi tondi indicano le scaglie del serpente, le gemme delle corone, i ricami nello scollo delle vesti, anche nelle cattedre;

Fig. 282 — Saint-Gilles, Chiesa. Fianco della porta maggiore

e così le sviolinature non servono a dare risalti, a ottenere effetti, ma a determinare ornamenti di gemme e perle, indicati più di frequente nella scultura francese a guisa di bottoni. In uno dei capitelli le varie rappresentazioni sono entro nicchie sormontate da timpani triangolari o da cupolette, con gli

angoli retti da piante di melo o di fico; nel secondo gli angoli dell'abaco sono retti da foglie messe come mensola; nel terzo, da figure a mo' di cariatidi.

Dal 1178, cioè dal tempo in cui l'Antelami eseguì le sculture per il pontile della cattedrale di Parma, sino al 1196, anno in cui si suppone che mettesse mano alla decorazione del battistero, non abbiamo più notizia sicura dell'opera dell'Antelami. La cattedra marmorea, che è nella cattedrale parmense (fig. 285), è di tempo posteriore alla Deposizione dalla croce, come si dimostra nelle pieghe delle vesti, meno strette

Fig. 283 — Saint-Gilles, Chiesa. Fregio della facciata occidentale

ai corpi, più facili e sciolte. Nella tunica delle cariatidi che reggono i bracciali della cattedra le insenature delle pieghe non sono indicate da archetti o da soprarchi, ma gli uni e gli altri si fondono naturalmente: e la clamide del San Giorgio, figurato nel fianco della cattedra a sinistra, perduta la sua grossezza metallica, sembra un velo che ne copra le forme lasciandole trasparire. È questa una forma da assegnarsi al periodo avanzato dell'attività dell'artista. La cattedra episcopale poggia i fianchi sopra due belve accosciate, e due cariatidi sostengono l'imposta del bracciale, su cui due leoni servono da poggiatoi. Nella faccia esterna del fianco a destra, la Conversione di San Paolo; in quella dell'altro, a sinistra,

Fig. 284 — Parma, Cattedrale. Bassorilievo dell'Antelami

San Giorgio che uccide il mostro, stando sopra un cavallo dal lungo collo.

Oltre questa cattedra non vi sono altre opere dell'Antelami

Fig. 285 — Parma, Cattedrale. Cattedra vescovile

nel duomo di Parma, semprechè non si voglia tener conto di due lastre marmoree eseguite da' suoi seguaci, le quali sono

nel soffitto della cappella quarta a destra di chi entra. Nel-l'una, entro riccioli che formano come un 8, un guerriero avanza

Fig. 286 — Parma, Battistero. Capitello all'esterno

con uno spadone e di contro un principe in trono con un rotolo in mano; un uomo che porge una lunga spada a un altro, di

Fig. 287 — Parma, Battistero. Bassorilievo all'interno

fronte, in letto, dormiente. Nella seconda lastra, una testa di donna entro un girasole, simile a due altre che si vedono nell'asse mediano trasversale della lastra precedente, forse il Sole e la Luna.

Il battistero di Parma fu principiato nel 1196, come si deduce dai versi inscritti nella porta settentrionale:

BIS BINIS DEMPTIS - ANNIS DE MILLE DVCENTIS
INCEPIT DICTVS - OPVS HOC SCVLTOR BENEDICTVS

Che l'Antelami sia stato anche l'architetto del battistero è probabile, quantunque il Salimbene nella sua *Cronaca* non

Fig. 288 — Parma, Battistero. Bassorilievo all' interno

lo nomini, richiamandone per ben due volte la fondazione e assegnandone al 1283 il compimento. E tuttavia architettura e scultura nella parte inferiore del battistero formano tale accordo, anzi compenetrazione, pure nelle parti ornamentali più semplici (vedi il capitello fig. 286), da doversi ritenere per autore l'Antelami.

Però si potrebbe chiedere se veramente quei versi indichino la fondazione del battistero, o non piuttosto il principio

della decorazione della porta; ma convien ritenere più giusta la prima ipotesi, perchè tale decorazione è in una forma più sviluppata di altre da lui fatte nell'interno del battistero medesimo, le quali dovrebbero quindi averla preceduta.[1] Il bassorilievo più prossimo alla Deposizione è quello della lunetta dell'interno, rappresentante la Purificazione (fig. 287). La differenza è notevole tra le due sculture, ma non quanto con l'altra esteriore. L'opera scolastica della Deposizione è divenuta vera nella Purificazione; non più i cori delle pie donne e de' soldati in fila, ma una scena viva, dove ognuno variamente si veste, s'atteggia e si esprime.

E tuttavia qui vediamo ancora l'Antelami nelle particolarità del fare della Deposizione: le tuniche rigate a campana terminate a strisce che sembrano balze, il volgersi delle pieghe, ancora in un caso, quasi aperte penne d'ala. Una delle figure veste come una delle pie donne della Deposizione; l'angiolo che vola recando il turibolo è dello stesso stampo degli altri che volano ai lati del Crocifisso; e tuttavia i manti si stirano lisci sulle spalle, e le loro pieghe son divenute diritte, cadono più a perpendicolo, non tracciano linee concentriche se volgonsi in curve, e meglio lasciano trasparire le forme dei corpi. Un'altra lunetta dell'interno, pure corrispondente ai lati diritti dell'ottagono, è stata eseguita nel tempo stesso, la Fuga in Egitto, d'una cara semplicità popolare (fig. 288): le figure non riempiono lo spazio, non si stringono più l'una all'altra; il vecchio Giuseppe, con il bastone cui è infilato un involto, precede la comitiva e ascolta un angiolo che gli addita la strada; la Vergine col Bambino stanno sull'asinello stanco; due donne seguono con panieri e fagotti sul capo.

---

[1] La data del 1196, come propria della fondazione del battistero, è confermata nella *Chronica Fr. Salimbene parmensis ordinis minorum* (ex codice Bibl. Vaticanae nunc primum edita Parmae MDCCCLVIII, pag. 342): « Anno siquidem Dominicae Incarnationis MCXCVI, parmense baptisterium fuit inceptum; et pater mens, ut ab ore eius audivi, in fundamento eius lapides posuit in signum memorialis et bonae recordationis in posterum ».

Fig. 289 — Parma, Battistero. Sopraporta

Il battistero è ottagono con tre porte ornate negli archivolti, ne' timpani e negli architravi: nella porta, ora d'entrata, è rappresentata la leggenda di Barlaam (fig. 289), che fu interpretata nelle più varie maniere, sin che fu bene spiegata con un passo della leggenda aurea.[1] In essa narrasi che un uomo, inseguito dall'unicorno che voleva divorarlo,

Fig. 290 — Venezia, San Marco. Rilievo

fuggendo precipitò in una fossa, da cui si trasse fuori arrampicandosi sopra un arbusto. Mentre si teneva per salvo, guardò a' piedi dell'albero malfermo, vide due talpe, bianca l'una e l'altra nera, che rodevano la radice e quasi già l'avevan recisa; mirò quindi con ispavento l'abisso aperto sotto, e là nel fondo un drago con le fauci aperte e spiranti fiamme; e infine s'accorse di quattro aspidi che sbucavano di sotto i piedi. Allora, levati gli occhi, tutto quel terrore d'una fine prossima e miseranda si dileguò alla vista di

[1] Cfr. Jacopo da Varagine, op. cit.

qualche goccia di miele stillata dai rami; ed egli si dette con grande bramosia a gustare quel cibo soave. Questa favola si può spiegare semplicemente così: l'unicorno è la

Fig. 291 — Parma, Battistero. Pila dell'acqua santa

figura della morte, che senza possa insegue l'uomo; l'abisso è sempre aperto a' suoi piedi; le ore, simboleggiate dalle due

Fig. 292 — Parma, Battistero. Sopraporta

Fig. 293 — Parma, Battistero. Sopraporta

talpe, quelle del giorno nella bianca, le altre della notte nella nera, stavano rodendo le radici dell'albero della vita, a cui l'uomo si stringe, mentre quattro aspidi (i quattro elementi corruttibili del corpo umano) lo minacciano; e l'inferno, in figura del drago terribile, è là pronto ad inghiottire il mortale che, attratto dalle dolcezze del mondo, dimentica il pericolo sempre imminente.[1]

A Venezia, in San Marco, uno scultore del tempo dell'Antelami scolpì le talpe roditrici (fig. 290) e il mortale steso sull'albero in dolce abbandono. L'Antelami si scostò dalla leggenda per riunire i diversi elementi del racconto e dar loro un subitaneo effetto.[2] Il dragone uscito dall'abisso spalanca la bocca fiammante verso l'uomo seduto tra i rami dell'albero fruttifero; gli aspidi mancano; le talpe sono ingrandite in forma di lupi. Ma l'idea che informa la leggenda della fugacità della vita è svolta intorno all'albero mistico, il Sole e la Luna splendono in alto, e il Giorno e la Notte corrono sulle bighe entro il cerchio del cielo.

Intorno al timpano gira l'archivolto col consueto ornamento a meandri, ma più diradato e con foglie più scarne di quel che prima non si vedesse, come lo ripetè l'Antelami stesso nella pila per l'acqua santa entro il battistero (fig. 291). Nell'architrave, tre tondi, sono scolpiti il Redentore benedicente, l'Agnello mistico e San Giovanni Battista.

Nella seconda porta del battistero, ov'è la data del 1196, sono figurati, negli stipiti l'albero di Jesse, nell'architrave le storie della vita di San Giovanni, il Battesimo di Cristo,

---

[1] Una rappresentazione della leggenda di Barlaam si trova nel Salterio greco Barberini (n. 2316, vecchia segnatura) al Vaticano: un uomo per fuggire davanti a un unicorno, che è indicato col nome θανατος, si è rifugiato sopra un albero, roso alla radice da due topi, uno bianco e uno nero; da una grotta sotto il monte su cui sorge l'albero, sporge il grigio *Ade* e un drago. La stessa scena è data dal Salterio del British Museum, n. 19, 352 Bl. 182 E, dell'anno 1066. Già il Piper, trattando della porta del Battistero di Pisa (*Evang. Kalender*, 1866, pag. 44), parlò della raffigurazione che illustra il salmo 143 (Hebr. 144). V. anche DOBBERT, *Der Triumph des Todes in Campo Santo zu Pisa* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, IV, pag. 1-45).

[2] Hans v. d. Gabelentz, op. cit., vede nella ripetizione tanto differente della leggenda relazioni insussistenti con l'arte dell'Antelami.

Fig. 294 — Parma, Battistero. Statua d'angiolo

la Cena di Erode, la Decollazione del santo; nel timpano, la Vergine col Bambino adorato dai Re Magi, mentre, a destra, Giuseppe ascolta l'angiolo che gli appare e lo invita a partire; nell'archivolto, i profeti e i patriarchi tra i rami di palma, in atto di presentare entro dischi le immagini profetate (fig. 292). Salgono nell'architrave le onde trasparenti del Giordano a cordoni ondulati paralleli, sino a coprire i corpi del Precursore e di Gesù in aspetto giovanile. Quegli non versa l'acqua sul capo di questo, ma lo tiene entro il fiume, e ne è benedetto, mentre con grande slancio tre angioli apprestano drappi. Appresso, Erode siede a mensa con la regina al fianco e un ministro, cui un paggio porge una zuppiera; e Salome, ispirata da un demonietto, porta un fiore alla coppia regale. Segue la Decollazione di Giovanni, alla quale un angiolo vola ad assistere abbassando un turibolo. Nel timpano, infossato per gradi, la Vergine siede in trono col Bambino, mentre un angiolo conduce i Re Magi, e un altro vola a mostrare a Giuseppe un cartello, l'ordine di partire per l'Egitto. Qui si vede l'Antelami sciolto dalla rigidezza primitiva, con forme meno strette, fasciate e lunghe, con linee delle vestimenta più spezzate e disgiunte. Anche al confronto con le lunette della Purificazione e della Fuga in Egitto, appare qui una maggiore ampiezza e più forte struttura. Così dicasi dell'architrave, del timpano e dell'archivolto della terza porta (fig. 293), dove sono figurati il Cristo giudice circondato dagli angioli coi segni della passione, gli apostoli, gli angioli che suonan le trombe, gli uomini che risorgono dai sepolcri. Evidentemente l'Antelami si è sgranchito, la sua rigidezza è svanita: ha studiato l'antico, come può vedersi ne' due angioli incassati a destra e a sinistra dell'arco della porta (fig. 294, 295) dove si ramifica l'albero di Jesse, ispirati da statue romane, che dovettero essere simili a quelle de' sacrificanti trovate nel tempo moderno a Velleia. Sotto le pieghe elaborate delle vesti lo scultore si prova a segnar le forme.

Fig. 295 — Parma, Battistero. Statua d'angiolo

Dai due angioli solenni si può passare al capolavoro dell'Antelami, alle figure di Salomone e di Saba (fig. 296), pure incassate a destra della porta suddetta: la regina Saba ha

Fig. 296 — Parma, Battistero. Statue di Salomone e di Saba

bello l'ovale del volto, fini i lineamenti, il manto allacciato sul petto in foggia vera e nuova; tiene con una mano il nodo sul petto, con l'altra solleva il manto soffice, di seta,

che la copre. Di fronte a lei sta Salomone in clamide regale formante pieghe fitte fitte, a piani varî sul petto, e scendente più semplice e liscia nel resto del corpo. Anche

Fig. 297 — Parma, Battistero. Statue dei profeti

i due profeti (fig. 297), pure in una nicchia rettangolare del battistero, possono ricordare nell'insieme le simili statue di Borgo San Donnino, ma le forme non sono così schematiche: i riccioli della loro barba non sono più disgiunti,

ma si fondono; il manto si drappeggia più ampio, non forma cordoni e reste di pesce, non lascia spuntare come bugne le ginocchia: tutto è più vero, nelle proporzioni, nelle forme più giusto.

In uno stipite della porta, dove è rappresentato Cristo giudice, sono disposte in sei gruppi le opere della misericordia (fig. 298), entro spazî chiusi da colonnine, con archi sospesi sotto le fasce di divisione. L'artista incomincia dall'opera di alloggiare i pellegrini, ch'ei simboleggia con una figura togata in atto di confortare un pellegrino il quale, stanco dal lungo viaggio, s'appoggia alle stampelle; e continua con quella della visita agli ammalati: un pietoso tiene tra le mani il piede sinistro piagato d'un infermo; nel terzo compartimento, un vecchio dà cibo a due poveri; nel quarto un altro dà da bere agli assetati; nel quinto un misericordioso signore porge qualche moneta a un carcerato; nel sesto mette indosso una tunica ad un uomo ignudo. Manca qui la settima opera della misericordia: seppellire i morti.[1]

A riscontro di questo stipite sta l'altro, ov'è scolpita la parabola dei lavoratori della vigna esposta nel Vangelo di San Matteo. La vigna è rappresentata da due tralci di vite insieme attorcigliati, i quali, movendo a S lungo lo stipite, gettano pampini e grappoli or dall'una or dall'altra parte. Negli spazi che risultano dai giri de' tralci, vedonsi gli operai che il padre di famiglia mandava a coltivar la vigna nelle diverse ore del giorno (fig. 299). Le iscrizioni ricavate dalle dichiarazioni di Sant'Agostino sulla parabola di San Matteo spiegano i gruppi differenti e la progressione delle diverse ore del giorno, nelle quali Sant'Agostino medesimo vide adombrata la progressione dell'età del mondo. Sull'orlo inferiore dello stipite sta scritto: PRIMA ETAS SECVLI, e sopra, un vec-

---

[1] Sono le sei opere indicate da San Matteo, ma in ordine diverso. (V. DIDRON, *Les œuvres de miséricorde*, negli *Annales Archéologiques*, 1861, pag. 195 e seg.). Il secolo XIII aggiunse la settima. Sei sono nella coperta d'un manoscritto del XII secolo, proveniente dalla certosa di Grenoble, ora a Londra; sei nel fonte battesimale di Hildesheim, del 1230 circa.

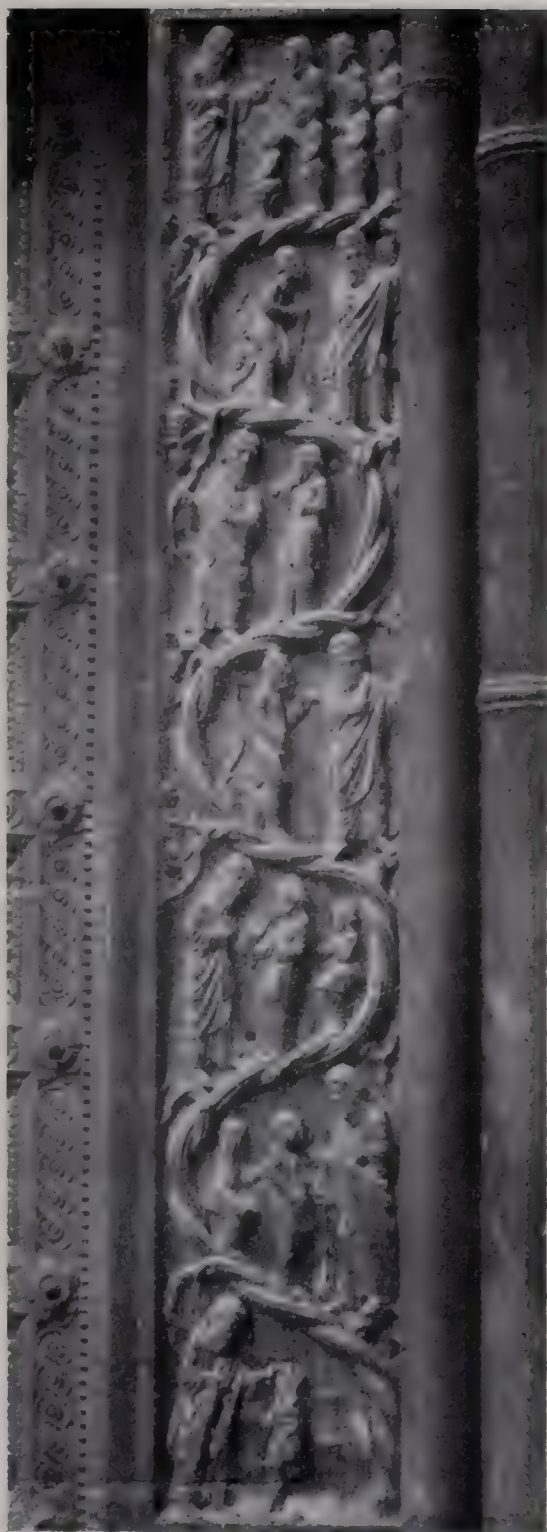



Fig. 298 e 299 — Parma. Battistero. Stipite d'una porta

chio togato, il padrone della vigna, poggia la sinistra sul capo d'un fanciullo; nel secondo spazio superiore vedonsi lo stesso padrone e due operai, l'uno de' quali in piedi tiene una vanga, l'altro è seduto. « E il padre di famiglia — leggesi nell'Evangelo — essendo uscito fuori circa all'ora terza, vide degli altri lavoratori che se ne stavano per le piazze senza far nulla; e disse loro: andate anche voi nella mia vigna, e darovvi quel che sarà di ragione ». L'iscrizione così suona: HORA TERCIA, PVERICIA, SECVNDA ETAS.

Quasi la medesima rappresentazione trovasi salendo immediatamente, se non che la leggenda muta in questa: SEXTA . ADVLESCENTIA . TERCIA ETAS. Il padre-famiglia, dice San Matteo, uscì anche di bel nuovo circa l'ora sesta e la nona, e fece lo stesso.

Nel quarto spazio è figurato il padrone della vigna seguito da un operaio con una zappa sulle spalle; e sta scritto nel campo: NONA IVVENTVS . QVARTA ETAS. Le stesse figure, volte in senso opposto, si riveggono nel quinto scompartimento, e sono replicate nel sesto, ma qui stanno in direzione contraria, e il lavoratore s'appoggia alla zappa. Nel quinto spazio si legge: VNDE GRAVITAS QVINTA ETAS; nel susseguente: CIMA SENECTVS SEXTA ETAS. Così lo scultore per indicare la quinta parte in cui era diviso il giorno utile del lavoro e le corrispondenti quinta e sesta età dell'uomo, separò materialmente la parola VNDECIMA, preponendo VNDE alla quinta età, CIMA alla sesta, e assegnando parte della undecima ora alla virilità, parte alla vecchiaia. Sulla sommità del tralcio poi appare la solita figura del padrone, che traendo da una borsa una moneta, sta per dispensare la mercede convenuta a sei operai da lui chiamati al lavoro, i quali rappresentano nella progressione dell'altezza le diverse età, e tutti stendon le mani per ricevere il compenso. La scritta distingue i personaggi della scena con le parole: PATER FAMILIAS — OPERARI.[1]

---

[1] Ch. Sauer, *Symbolik des Kirchenbaues und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau 1902.

Fig. 300 e 301 — Parma, Battistero. Particolari dello zooforo

Tutt'intorno al battistero corre una gran fascia o zooforo, con figure mostruose e d'animali: un gufo; due tondi con mezze figure d'uomini con pileo in capo, il bastone in mano e la clamide agganciata sulle spalle; quindi un asino; un busto d'Ercole con la pelle del leone nemeo; due girasoli; un drago con faccia umana, le zampe anteriori di quadrupede, le orecchie grandi, un berretto in capo, le ali, la coda attorcigliata. Seguono una scimmia, un grifone, un viso d'uomo ritratto

Fig. 302 — Parma, Battistero. Bassorilievo all' interno

dal vero, due draghi a testa umana, un centauro che saetta un asino drizzato a brucar le foglie dei rami d'un albero, un altro asino, due cammelli, un elefante con una torre sul dorso, due tori, una folaga sulle acque. Torna un grifone, un fauno che tira d'arco, un leone e un drago crestato (fig. 300); poi il basilisco e il gallo dal quale nasce, secondo la favola; l'oca, la capra, il montone, una scimmietta col cappuccio, un vitello, l'alicorno e la Vergine della quale è simbolo. Segue una lepre, un cane levriere, una scimmia con berrettino a punta adorno di fiocchetti; quindi (fig. 301) la sirena, il leone, l'arciere fessipedo, l'idra apocalittica dalle sette teste; inoltre la pavonessa e il pavone, due leoni alati, una jena, un cane, un

centauro che tira una freccia ad altro seguente, il quale scocca pure l'arco contro di lui; un'aquila, due cavalli, due

Fig. 303 — Parma, Battistero. Angiolo sul drago

tigri, un leone marino, un gallo marino, un prigioniero con le mani legate dietro il dorso, un gatto marino, un cavallo marino, un falco e un altro cavallo marino. Ancora un'antilope, un arciere fessipedo, un centauro che scocca l'arco, una

capra, un becco col dorso a cresta di cignale e con la coda a testa di serpe; un drago a testa umana col berretto a punta,

Fig. 304 — Parma, Battistero. L'arcangelo Gabriele

le gambe anteriori di cavallo, le ali e il corpo attorcigliato; infine una testa di leone dalle chiome fiammanti, con anello

nelle fauci, ricavata dai battenti delle porte romane; un drago simile all'antecedente, ma senz'ali; un cignale e un'altra testa leonina con anello.[1] Tutte queste figurazioni sono d'un seguace dell'Antelami, che fa le teste assai grosse e larghe, le guance enfiate, il mento appuntato, le orbite scodellate, e dà alle figure il riso della maschera, mostrando grandi relazioni con l'arte veronese contemporanea, quali si notano nell'altar maggiore della cattedrale a figure di apostoli, veri mascheroni, che nel ghigno e nella gonfiezza ricordano lo scultore dello zooforo; ma se nell'una e nell'altra opera si ha la stessa mano d'artista,

Fig. 305 — Parma, Battistero. Stele con le rappresentazioni dei mesi

il che sembra difficile a dimostrare nonostante quei rapporti generali di bottega, convien dire che, nel lavorare la fascia che accerchia il battistero, egli fu trattenuto, diretto, dominato da Benedetto Antelami. Il contrasto tra le figure di questo maestro e quelle dello zooforo si nota, senza correre troppo con lo sguardo, al riscontro delle tavolette con le regine che

---

[1] Sulle rappresentazioni bestiarie confronta, oltre CAHIER e MARTIN nelle *Nouvelles Mélanges*, e P. EVANS, *Animal Symbolism* in *Ecclesiastical Architecture* (Londra, 1896), anche G. MAZZATINTI, *Un bestiario moralizzato* (*Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, 1889).

tengono sollevate due rose, quali si vedono agli angoli del battistero nella stessa linea dello zooforo. Dai calici delle rose spuntano or la Giustizia e la Pace, or la Modestia e la Prudenza, ora altre Virtù. Le tavolette sono proprio dell'Antelami, più misurato e fine, ben differenti dalle tumide e turgide cose del suo cooperatore veronese.[1]

Il battistero di Parma è opera la maggiore e meglio compiuta della scultura romanica del Settentrione. Il poema della redenzione umana si spiega all'esterno dal sacro luogo custodito dagli angioli solenni, che svolgono il rotulo delle promesse divine, e vigilato dai profeti chiaroveggenti, testimoni delle avverate speranze delle genti. Il legno su cui passò la regina Saba è divenuto simbolo della redenzione; Maria, la Regina dell'umanità redenta, si estolle alla vetta dell'albero di Jesse; profeti e patriarchi la esaltano. Con la mistica genealogia della Vergine si svolgono all'esterno del battistero i prodromi della vita del Cristo, la quale continuerà ad esporsi all'interno, insieme con quella del Precursore. Il divin Fanciullo divenuto l'eterno Giudice, che solleva le braccia tra gli angioli, che tengono i segni della sua passione in terra, e tra il coro degli apostoli; al suono delle tube apocalittiche gli eletti e i reprobi sorgono dalle tombe; l'uomo santificato con le opere di misericordia, l'uomo rigenerato dal lavoro, troverà la gloria. Il sole s'alterna con la luna a illuminare la terra, il giorno sorge e tramonta, l'albero della vita umana è minacciato alla radice, la morte aspetta; ma la vita eterna sarà data dalla grazia divina. Apra pure la gola il drago infernale, s'aggirino pure tutte le belve, gli errori, i vizî intorno al fonte della grazia; essi saranno fugati dal Dio che soggiogò ogni potenza del male; dentro al battistero è il lavacro dell'anima, la rigenerazione, la salvezza.

Nell'interno del battistero, oltre le due lunette delle quali

---

[1] Una sola figura in marmo bianco, incastrata tra le altre in marmo rosso nell'altar maggiore della cattedrale parmense, fa pensare non all'Antelami, ma a un suo immediato precursore.

Fig. 306 — Cremona, Cattedrale. Rappresentazione dei mesi

Fig. 307 — Cremona, Cattedrale. Seguito della rappresentazione dei mesi

abbiamo parlato, se ne vedono altre due. Nella prima, Cristo in una mandorla coi segni evangelici tra due angioli col globo e con l'asta poggiata sopra un drago; nell'altra, Davide con i cori (fig. 302), e la testa di re Davide studiata sopra

Fig. 308 — Cremona, Cattedrale. Capitello

un busto di Lucio Vero o di Marc'Aurelio. Dall'uno all'altro dei quattro lati diritti dell'ottagono corrono spazî trilobati, sopra ognuno dei quali stanno angioli, ora acclamanti, ora

in atto di trafiggere il drago da essi calpestato (fig. 303), ora con una palma o un cartello o uno scudo gigliato o un giglio. Tra essi vedesi pure Gabriele che saluta Maria (fig. 304).

Fig. 309 — Cremona, Cattedrale. Capitello

I solenni angioli che abbiamo veduto alla porta del battistero, qui si sono animati: l'arcangelo vincitore, dalla destra poderosa, ha i capelli mossi dal vento, non più a riccioli

uniformi, e le ali rialzate, non semplice segno del moto, ma motrici della severa figura. Non più le vestimenta con le pieghe monotone, parallele, della Deposizione del 1178, nè le elaboratissime dei grandi angioli all'esterno del battistero, bensì con drappeggi che seguono il moto della figura, cadenti; non più a cordoni, a scanalature, ma a variati triangoli.

Nell'interno del battistero continua così l'idea che informa le sculture esteriori. Davide profeta e il Cristo profetato sul trono delle nubi, nella gloria, tra i simboli evangelici, tra gli angioli che calpestano il drago. Il drago che minacciava la radice dell'albero della vita è là, nell'interno, vinto, calpesto, trafitto dagli angioli che girano intorno al battistero come celesti guardie. Continuano pure le storie della vita del Redentore: l'Annunziazione, che manca all'esterno, qui è rappresentata, mentre l'Adorazione dei Magi, che adorna l'esterno, qui manca; ma c'è il séguito della Fuga in Egitto e della Purificazione, le sole scene che precedono il Battesimo. Quelle sculture serbano ancora la loro fine policromia, raro esempio della plastica colorata dell'età romanica, e spiccano sui fondi dipinti posteriormente,[1] col verde scuro delle vesti, le penne azzurre e verdi delle ali, i drappeggiamenti purpurei e azzurri del Cristo.

Come all'esterno, così dentro si ripete la rappresentazione del corso della vita umana, con i mesi e i segni zodiacali, i mesi in tante stele, non più disposte come in antico, o distribuite per ognuna delle facce della galleria interna, ma assiepate tra gl'intercolonnî di una parte della galleria stessa (fig. 305). Tranne una stela nella quale si vede Adamo su cui si volvono i rami dell'albero di Jesse, nelle altre quattordici (una delle sedici o manca, o sopra l'altare non vi era la stela) si vedono le figure dei mesi: un uomo bifronte, simbolo

[1] Davide e i suoi hanno nimbi che s'infossano nel fondo come scodelle, le quali sono apparse quando cadde l'intonaco che le ricopriva. Evidentemente non si sarebbero segnati quei dischi se si fosse pensato che le pitture li avrebbero ricolmi. Le pitture sono quindi posteriori alle sculture e al compimento dell'opera scultoria dell'Antelami.

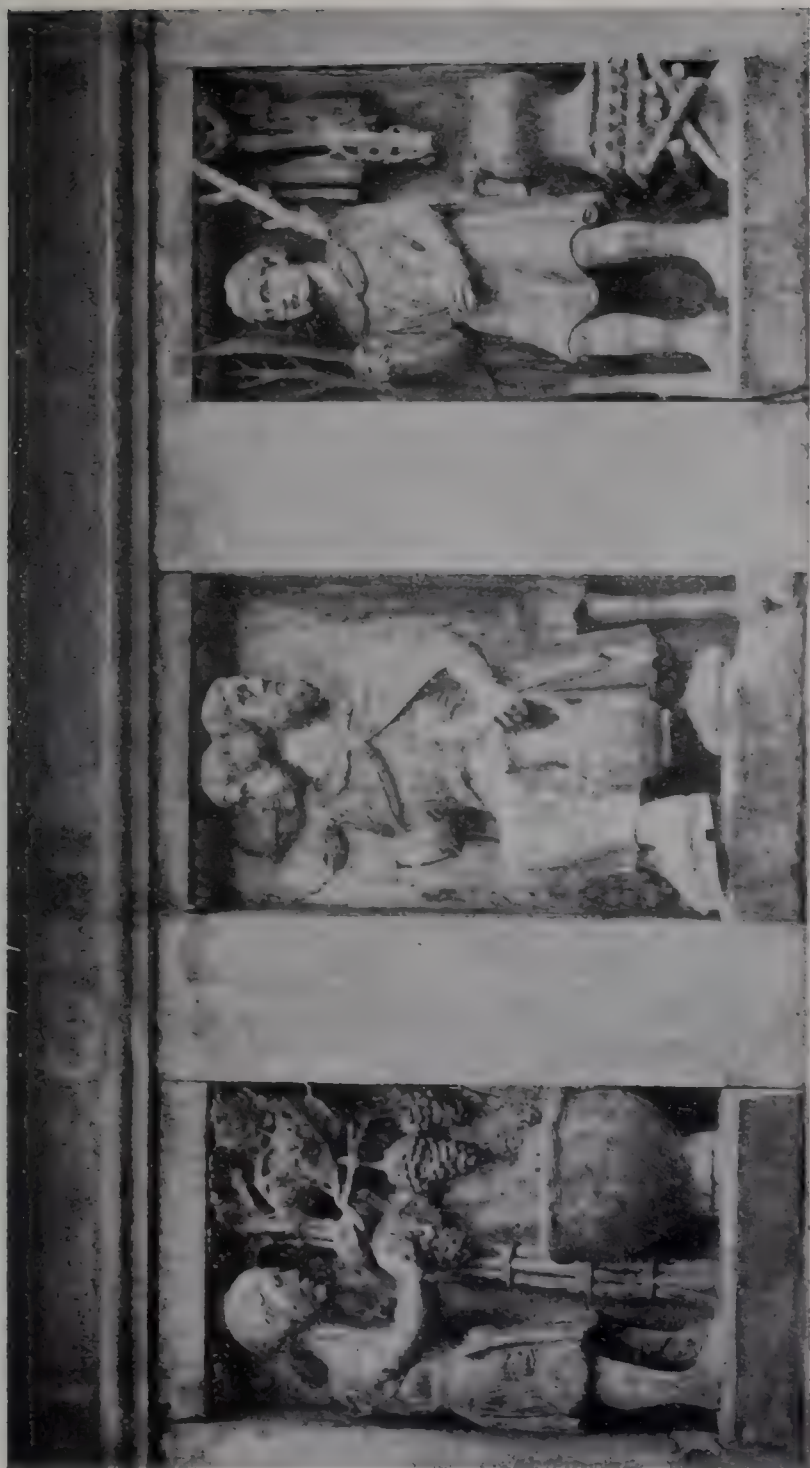



Fig. 310 — Ferrara, Cattedrale. Frammento delle rappresentazioni dei mesi

di Gennaio, un altro che si scalda al fuoco; il segno dei pesci, un uomo che vanga la terra (Febbraio); un giovane che soffia in un corno (Marzo) e un contadino che pota la vite; una donzella incoronata di fiori, e che doveva portarne uno in mano (Aprile); un cacciatore a cavallo (Maggio); un re con un giglio e uno scettro (Giugno); un mietitore (Luglio); un fabbro che ferra le botti, un villico che tira due cavalli (Agosto); il segno della vergine, un vendemmiatore (Settembre); il seminatore (Ottobre) e il segno dello scorpione; il sagittario (Novembre), e un contadino che mette le rape in un sacco (Dicembre).

Sopra le conche delle absidiole corre una fascia che, in parecchi tratti, mostra i segni zodiacali eseguiti dal maestro dello zooforo: vi sono l'ariete, il toro, i gemelli, il cancro, il leone, una donna in atto di cogliere frutti da un albero e un drago. Si ripeterono così quei segni per ribadire il concetto del corso della vita umana intorno all'immagine di Dio che presiede al tempo e dispone della vita degli esseri. Queste rappresentazioni dei mesi nell'interno del battistero ci danno modo di designare alcune vie della grande corrente antelamica.

A Cremona, sul protiro della cattedrale, corre una fascia che non esitiamo ad ascrivere all'Antelami stesso, tanta è l'affinità con la tecnica del nostro maestro nel suo periodo avanzato, e con le rappresentazioni dei mesi del battistero di Parma. La processione dei mesi (fig. 306) comincia col Marzo a destra, rappresentato da una donna con un fiore, preceduta da un rustico che dà fiato a un corno, da Aprile con un verde ramo, da Maggio a cavallo con una roncola preparata per la mietitura; tra Maggio e Giugno mietitore s'innalza un albero con i due gemelli; innanzi a Giugno sono un leone e due tori guidati da un villico (Luglio), il bottaro che prepara le botti, e appresso la vergine (Agosto). Nella fascia a sinistra (fig. 307), un vendemmiatore che stacca i grappoli dalla vite e un uomo con la bilancia

Fig. 311 - Ferrara, Cattedrale. Frammento delle rappresentazioni dei mesi

(Settembre); quindi un contadino con un cesto di frumento in atto di seminare, e dietro a lui il maiale, sotto la quercia, mangia le ghiande (Ottobre); il sagittario e un uomo che

Fig. 3[illegible]2 — Ferrara, Museo dell'Università
Frammenti della decorazione d'una porta della cattedrale

Fig. 313 — Ferrara, Museo dell'Università
Frammenti della decorazione d'una porta della cattedrale

squarta il maiale (Novembre); un villico che taglia la legna, e il capricorno (Dicembre); un re che beve in un nappo portogli da un coppiere (Gennaio); un uomo che vanga, e il segno dei pesci (Febbraio). Qui si riconosce la mano dell'Antelami, comparando queste rappresentazioni con le altre del battistero, e specialmente l'uomo a cavallo e il mietitore, che sembran tratti da una stessa stampa. Probabilmente il maestro scolpì i mesi nel principio del secolo XIII, quando si rinnovava la cattedrale di Cremona; nè si limitò a quelle sole rappresentazioni l'Antelami, perchè nel battistero di Cremona c'è traccia di lui in una mensola, dov'è una testa con contorni di capelli e trecce, e nel Museo Civico cremonese ne' due capitelli sotto il n. 146. Un segno della sua scuola può anche vedersi nelle mensole di qua e di là della porta della cattedrale, con chimere e demoni (fig. 308, 309), in un capitello del pronao, e in due piedritti sui capitelli del pronao medesimo, dov'è un contadino che suona un corno e un re con un ramo fronzuto nella destra, parti d'un'altra rappresentazione di mesi.

Probabilmente in queste ebbe mano uno scultore veronese, e certo nelle altre del duomo di Ferrara lavorò il maestro che aiutò l'Antelami nello zooforo del battistero, come si può vedere nelle rappresentazioni dei mesi incassate entro nicchie rettangolari. In una lastra (fig. 310), Settembre vendemmia, Gennaio in figura di Giano porta un mesciacqua, Dicembre fa le grasce; in una seconda (fig. 311), Marzo suona un corno e Aprile incoronato tiene un fiore, Luglio batte il grano, Agosto prepara il lino. Anche qui la fonte della ispirazione è nel battistero di Parma; ma le teste giovanili, dalle guance pienotte, dal mento puntuto, ridenti, sono del maestro veronese dello zooforo, che imitò l'Antelami anche nel tagliare la convessità del bulbo dell'occhio con un piano circolare. Il vendemmiatore a Ferrara, benchè in senso inverso, è in fondo lo stesso dell'altro di Cremona; e così dicasi del contadino che guida i cavalli e dell'altro che cerchia le botti.

Queste figure di mesi e le altre mancanti adornavano forse una porta, che nel timpano sprofondato a nicchia recava la

Fig. 314 — Borgo San Donnino, Cattedrale. Statua di Davide

statua di San Giorgio (fig. 312, 313), ora nel Museo dell'Università di Ferrara, sopra un capitello, che ne ricorda pure uno nella cella campanaria della Ghirlandina di Modena e un altro del Museo Archeologico di Parma, già descritti. La testa del

San Giorgio corrisponde appieno per tipo a quella del villico che conduce il cavallo sui covoni del grano, anche nell'espressione giovanile, e nella capigliatura che si arriccia e forma un codino sulla nuca.

Vediamo ora l'Antelami nella maniera intermedia tra l'opera della cattedrale di Parma e quella del battistero, cioè nella cattedrale di Borgo San Donnino.

A Borgo San Donnino attirano l'attenzione due grandi statue (fig. 314, 315) entro nicchie, grandi quasi al vero, « aventi importanza », come scrive il Toschi, « non come accessorî, ma per sè stesse. Hanno le spalle troppo quadrate, la persona un po' piatta, e non piantano a terra con sicurezza; ma non sono tuttavia cadenti, hanno proporzioni plausibili e teste ammirabili, così per forma come per espressione; la modellatura ne è larga, quadrata, piena di risolutezza, e l'espressione non di attonitaggine melensa, come in tante statue, massime se grandi, de' tempi barbari; ma d'austerezza cogitabonda, quale conveniva ai personaggi biblici che rappresentano ».[1] Sono gli stessi profeti del battistero di Parma; uguali il tipo e l'atteggiamento, ma in una forma più faticosa e dura, così da doversi attribuire a un periodo anteriore all'anno 1196.

Di fianco e in alto d'una nicchia un angiolo guida al tempio la famiglia del povero (fig. 316), composta di un fanciullo, d'un vecchio calvo con una botticella sulle spalle, di una donna con un panno in capo; di fianco e in alto dell'altra (fig. 317) un secondo angiolo guida similmente la famiglia del ricco, un garzoncello col padre e la madre signorilmente vestiti. Entrambi gli angioli guidano le due famiglie, con la stessa energia, al tempio dell'eguaglianza umana, al cospetto di Dio.

Sopra la figura di Ezechia, forte figura dalle aspre labbra, dagli occhi che guardano intensamente sotto le sopracciglia

[1] G. B. Toschi, *Le sculture di Benedetto Antelami a Borgo San Donnino*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1888.

arcuate e la fronte solcata da rughe, nella conca della nicchia, stanno la Vergine e il Bambino fra i rami d'un albero

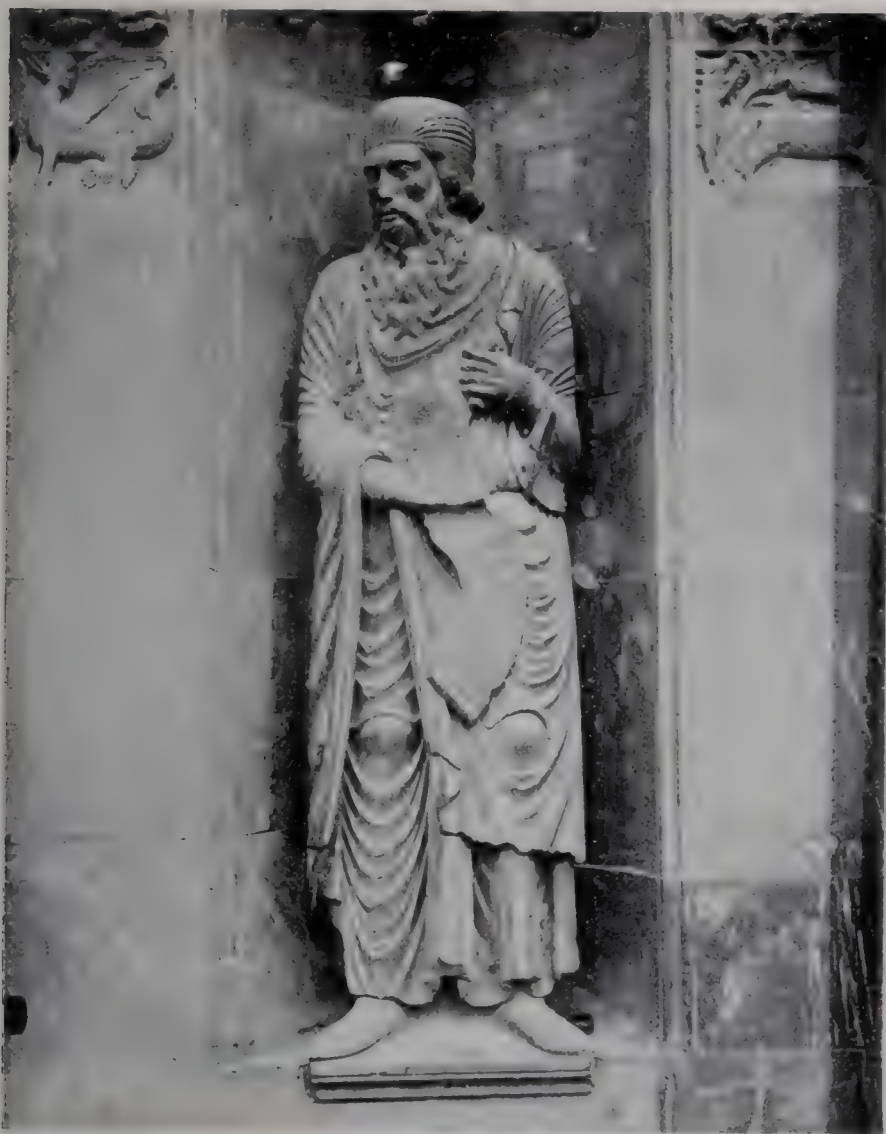



Fig. 315 — Borgo San Donnino, Cattedrale. Statua di Ezechia

fruttifero. E sulla figura di Davide vedesi la scena della Purificazione. Queste rappresentazioni mostrano però come l'Antelami passasse dalle forme lunghe ad altre più larghe e massicce, tanto da doversi supporre che altri, sotto la sua

direzione, le eseguisse. Vi sono tutti gli elementi dell'arte di Benedetto Antelami, ma in una maniera grossolana.

Fig. 316 — Borgo San Donnino, Cattedrale. Nicchia di Ezechia

E come sotto gli angioli e le famiglie vi sono tavolette antelamiche, con le rappresentazioni bestiarie già ripetute nello zooforo del battistero, e che possono supporsi per

la loro bellezza i modelli di questo, noi ci domandiamo se del pari quei gruppi della Vergine col Bambino, della Purificazione, delle famiglie, non derivino da un modello dato

Fig. 317 — Borgo San Donnino, Cattedrale. Nicchia di Davide

dall'Antelami a un tagliapietra, ridotto quindi dal copiatore o dal traduttore secondo le proprie abitudini e il suo senso

speciale delle proporzioni. Si confronti l'atticciata plebea della famiglia del povero con la simile figura dell'Antelami nella Fuga in Egitto del battistero; l'angiolo che guida la divina comitiva nella stessa scena con gli angioli che guidano le due famiglie, e si vedrà come l'Antelami non rinunzi allo squadro suo proprio, pure ingentilendo le forme, sciogliendole dalle fasce e dai nodi.

Così dicasi d'altre rappresentazioni della facciata, che ci mostrano anzi diverse mani di traduttori o di tagliapietra al servizio di Benedetto Antelami. Nella torre laterale, a destra della facciata, vi è una gran fascia scolpita da uno di quei tagliapietra, meno fedele degli altri. Vi è rappresentata una storia non spiegata sin qui (fig. 318): un imperatore con lo scettro cavalca, preceduto da cavalieri, da un palafreniere, da uomini con bisacce e sporte. La fascia incorniciata da una greca, limitata da teste sporgenti di leoni, si svolge, continua a destra della facciata (fig. 319). Dopo un leone che tiene tra le zampe un lioncello carezzevole, se ne vede uno che assalta un asino, mentre un boscaiuolo va per legna col figliuolo, entrambi con la scure sulla spalla; e, tra le piante, un guerriero abbraccia una donna, un cavaliere ne bacia un'altra e, verso destra, un arciere con balestra e turcasso e un uomo armato d'asta guardano un leone minaccioso che tiene sotto gli unghioni una donna. Una gran testa leonina chiude la leggenda.

Sotto questa fascia, nel lato destro della facciata, si vede l'Ascensione di Alessandro, in un rilievo molto corroso. Nella porta laterale destra (fig. 320), la figura d'Ercole con il leone nemeo, da lui tenuto per la coda, così come nella figurazione dei mesi pende il maiale innanzi a chi l'ha squartato. Ercole ha la capigliatura a grossi riccioli, che si uniscono a meandri, come gli angioli della fronte del battistero; ed ha breve, toroso il collo, il corpo di fanciullo colosso, una energia potente. A riscontro vi è un'aquila che tiene sotto gli unghioni un corvo, studiata con molta cura; e sull'architrave

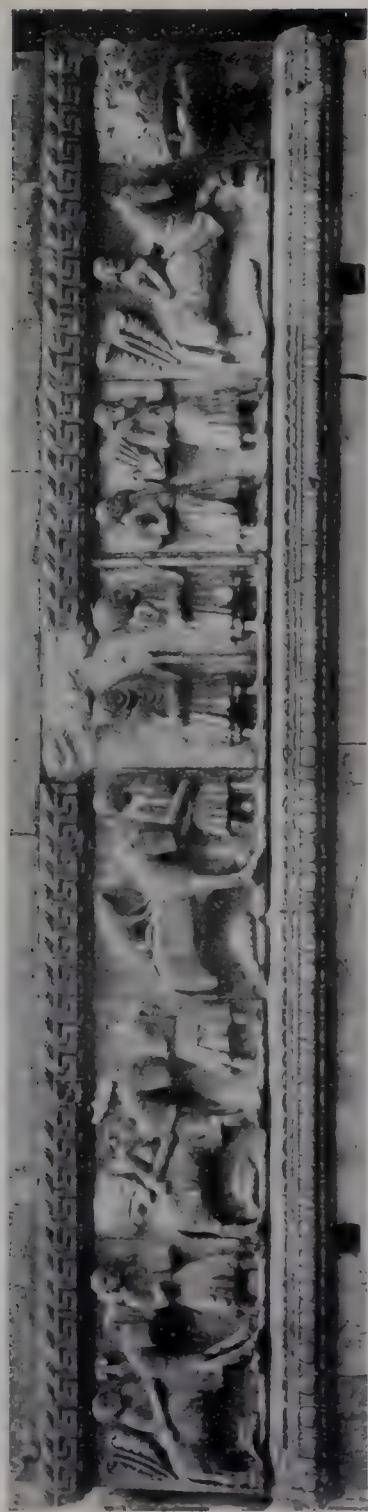



Fig. 318 e 319 – Borgo San Donnino, Cattedrale. Fascia scolpita della torre laterale a destra

della porta laterale destra vedesi la mano benedicente di Dio, studiata da una mano vera, con l'indicazione delle vene ne' polsi e de' segni della palma.

Tra la porta laterale destra e la porta centrale vi è a contrafforte una grossa colonna con un capitello imitato dall'antico, ornato d'una greca nell'abaco. Tra la colonna e il baldacchino della porta centrale, Enoch coperto di tiara, ed Elia, con una tiara orientale, trascorre sul carro lasciando Eliseo nel piano. Quindi un miracolo di San Donnino, quando salva la donna incinta caduta dal ponte, e la nicchia con Ezechia, di cui abbiamo già discorso.

Nel protiro della porta centrale, sull'archivolto, il Redentore tiene due cartelli: quello di sinistra, con figure di profeti che bandiscono precetti; quello di destra, con santi che cantano: BEATI PACIFICI, BEATI MITES, ecc., il che richiama il codice latino della Biblioteca Nazionale di Parigi del secolo XII, n. 12999, dove è miniato un albero. Dai tondi nodi del tronco, dove sono indicati: *Species timoris domini, species pietatis, species scientie, species fortitudinis, species consilii, species intellectus, species sapientie*, si dipartono rami a destra e a sinistra paralleli. Dalla *species pietatis*, a destra un ramo con un tondo in cui si legge: *Beati pauperes spiritu;* a sinistra un altro ramo e un altro tondo con la preghiera: *Sed libera nos a malo.* Così dalla *species scientie* un ramo con la scritta: *Beati mites*, e sotto altri tondi e altre scritte: *Beati qui lugent, beati qui esuriunt, beati misericordes, beati mundo corde, beati pacifici.* A uno schema di tale specie s'ispirò l'Antelami designando le sculture dell'archivolto; e in genere nelle composizioni della facciata della cattedrale di Borgo San Donnino s'attenne ai principî della morale religiosa. Abbiamo veduto come illustrasse il concetto di pace sociale, di uguaglianza degli uomini innanzi all'Eterno, facendo accompagnare dagli araldi del cielo la famiglia del povero e quella del ricco alla casa di Dio. Ora vedremo come, per quella ragionevolezza ch'egli metteva in ogni parte dell'opera sua,

Fig. 320 — Borgo San Donnino, Cattedrale. Rilievo nella porta laterale a destra

si provasse a correggere certe forme che il medio evo aveva tramandate con caratteri mostruosi: nei capitelli delle colonne su cui poggian gli archi del protiro vi sono i quattro simboli evangelici, ma non, secondo il solito, col corpo d'angiolo e la testa d'animale, bensì il bue, l'aquila, il leone con la testa angelica e il corpo di bestia, e l'angiolo, quarto simbolo, in nobile seggio, in cattedra d'onore. Il capitello che fa riscontro a questo rappresenta la Vergine condotta al tempio; ma l'Antelami, che riusciva a far penetrare tra le immagini ieratiche lo spirito di vita nuova, disegnò le Vergini nel tempio intente allo studio col loro *magiscola*.

Sui peducci dell'arco frontale del protiro c'è da una parte un demone che tormenta un reprobo, dall'altra il padre Abramo con le anime nel grembo, motivi che sembrano frammenti d'una grande decorazione del Giudizio universale, la quale avrebbe dovuto svolgersi nell'alto della facciata.

Sull'architrave della porta i fatti della vita di San Donnino. A sinistra del protiro centrale, e tra questo e la porta laterale a sinistra della facciata, s'innalza, come a destra, una colonna a contrafforte, questa volta con una figura al di sopra, resa anche più rozza dallo sfaldamento per la pioggia e il gelo. Tra la colonna e il protiro c'è il bassorilievo con i Re Magi, e corre il bel fregio dell'Antelami, con rosoncini, o grandi foglie, nel mezzo delle mandorle formate dagl'intrecci, e con viticci che nelle congiunzioni legano i rami. Al di sotto dei Re Magi il bassorilievo rappresentante San Donnino che incorona l'imperatore e prende licenza da lui per andarsene a servire Iddio, ed è il bassorilievo che si vede in alto della nicchia del profeta Davide, sopra l'ornamento a ferro di cavallo. Nel capitello della colonna a sinistra Daniele tra i leoni, Abacuc guidato a lui dall'angiolo, e l'angiolo che parte.

La porta laterale a sinistra ha un bassorilievo che rappresenta l'imperatore Massimiano e lo scudiero Donnino consacrato vescovo, poi l'ammalato che, entrato nella chiesa

Fig. 321 — Vercelli, Sant'Andrea. Porta laterale a sinistra

del santo, guarisce. L'arco della porta ha i soliti animali in giro: il gallo, la beccaccia, la lepre, benissimo eseguiti; e nel timpano la Madonna della Misericordia, del più barbaro tra gli scolari dell'Antelami.

Fig. 322 — Vercelli, Museo Lapidario. Frammento

Nella torre a sinistra si rivedono i Re Magi in una lastra rettangolare, e con essi Erode seduto in trono con la regina al fianco, mentre un cavaliere, seguíto da altri cavalieri in arme, gli s'inginocchia innanzi.

In queste sculture lavorarono principalmente i cooperatori dell'Antelami, e così anche nella pila dell'acqua santa, dov'è scolpita la cerimonia per la benedizione del fonte, e nel primo capitello a destra di chi entra nella chiesa, sopra al quale siede in trono il Redentore in una mandorla con un cartello, su cui è scritto: FECIT IVDICIVM ET IVSTITIAM. La mandorla è circoscritta da ovoli bassi e schiacciati; e sotto, nell'abaco, sono angioli volanti e demoni che precipitano. Nel capitello sta San Michele con la croce in atto di trafiggere un demone cadente a capo basso. Altri demoni rovinano: uno con le braccia legate al dorso, un altro, cornuto, tutti con zampe leonine,

il petto velloso, ispido o arricciato; e gli angioli volano distesi. Nè questo è tutto, perchè qua e là si rivede l'arte antelamica, nel campanile, dove entro una nicchia è la

Fig. 323 — Vercelli, Museo Lapidario
Frammento di un'Adorazione dei Re Magi

Vergine col Bambino, e sono incastrati rilievi con le scene enigmatiche d'una donzella, di uomini presso un albero sul

quale uno si arrampica, di un guerriero a cavallo con la lancia in resta.[1]

Nell'abside della chiesa è un'opera propria dell'Antelami: il Cristo benedicente, nobile e grandioso, una delle poche sculture del maestro ispirate all'arte bizantina, alla scultura in avorio: Gesù tiene poggiato al ginocchio sinistro il libro aperto della verità e benedice con la destra. Intorno si disegnano i simboli evangelici, con l'angiolo che vola orizzontalmente disteso, come quelli della Deposizione della cattedrale di Parma; ma gli altri simboli, l'aquila e il toro in ispecie, ricordano l'arte del veronese cooperatore dell'Antelami, lo scultore dello zooforo. Sotto la conca dell'abside si vedono alcune cariatidi, l'Annunziazione e la Sacra Famiglia.

Oltre che a Parma e a Borgo San Donnino, l'Antelami lavorò a Vercelli, in Sant'Andrea, chiesa fondata dal Guala Bichieri, canonico, poi cardinale, che fece un lungo soggiorno in Francia e in Inghilterra, e chiamò a sè maestri d'oltralpe per la costruzione. Il 20 febbraio 1219 ebbe luogo la collocazione della prima pietra, e si procedette rapidamente, tanti erano i mezzi raccolti dal fondatore, anche presso i re di Francia e d'Inghilterra.[2] Qualche anno dopo l'Antelami rappresentò nel timpano della porta laterale a sinistra, con animazione nuova, la Crocifissione di Sant'Andrea (fig. 321): il santo, con gli occhi aperti e con le mani abbassate, come in atto di sparger grazie, ha legata da un manigoldo la destra alla croce, e strette da un altro le ginocchia, mentre il tribuno ordina che l'apostolo sia crocifisso. A sinistra una donna, atteggiata come la Vergine pia nella Crocifissione di Gesù, seguíta da due uomini in colloquio, s'avanza devota, china verso Sant'Andrea, che stá con grande serenità

---

[1] Nell'abside della chiesa, all'esterno, vi è anche un cane che insegue un cervo, e vi sono i frammenti della rappresentazione dei mesi: Maggio con un fiore, Aprile che dà fiato a una tromba, Gennaio bifronte che si scalda, Dicembre che fa le grasce.

[2] ENLART, *Origines françaises*, ecc., Paris, 1894; STIEHL, op. cit.

sulla croce. In mezzo all'archivolto, con ornamenti uguali a quelli di Parma e di Borgo San Donnino, sporge un angiolo da una nube, che sembra un drappo ondeggiante, e porta una testa giovanile, come entro il calice d'un girasole: è l'anima pura di Sant'Andrea, in forma di bel giovinetto, che va libera al cielo. La scultura era policromica un tempo, come quelle del battistero di Parma, e le vesti delle figure erano adorne di stelle, di puntolini e di rosette colorate. Dopo una trentina d'anni dal tempo in cui l'Antelami iniziava il battistero di Parma, noi lo troviamo a Vercelli con le sue solite predilezioni: i girasoli con il sole e la luna nella Deposizione e con le Virtù, nel battistero stesso, tornano qui; la cornice che limita la Deposizione medesima, qui limita il timpano della porta; l'ornamento della pila dell'acqua santa, nel battistero, e dell'archivolto della

Fig. 324 — Vercelli, Museo Lapidario
Frammento d'un San Michele

porta di esso, dove tremola l'albero della vita, qui si ripete lungo l'archivolto. Le figure però, quantunque ancor lunghe,

Fig. 325 — Milano, Palazzo della Ragione. Statua di Oldrado da Tresseno

scarseggianti, hanno un'animazione maggiore delle precedenti dell'Antelami, espressioni drammatiche, varietà di movimenti

sempre più grande. I coristi della Deposizione qui diventano gli attori del dramma sacro.

Dell'Antelami si hanno altre tracce a Vercelli: nell'ornato dell'archivolto della porta laterale di Sant'Andrea, a sinistra,

Fig. 326 — Padova, Santa Giustina. Rilievo nella sagrestia
Timpano della porta dell'antico monastero

però senza intrecciature complicate, e nel Museo Lapidario presso la chiesa stessa, dove un leone alato (fig. 322) rammenta per la sua gonfiezza il cooperatore dell'Antelami nello zooforo di Parma; una mensola stranissima, con linee serpentine parallele nel davanti, ricorda le linee ondulate di alcuni capitelli nel battistero parmense; il frammento di un'Adorazione dei Magi, cioè uno dei Re che ha messo il

Fig. 327 — Padova, Santa Giustina. Rilievo
Architrave della porta dell'antico monastero

manto, i guanti e la corona all'attaccapanni (fig. 323), e l'altro di un San Michele sopra un drago (fig. 324), sono

della maniera più progredita dell'Antelami. Queste figure sono segno che in Sant'Andrea di Vercelli l'artista spese gli ultimi anni della sua vita operosa, la quale si chiude con la scultura della statua equestre del podestà Oldrado da Tresseno, di Lodi, nel palazzo della Ragione in Milano (fig. 325), eseguita l'anno 1233, data che si legge sotto la statua:

MCCXXXIII DOMINVS OLDRADO DE TREXENO POT. MEDIOLANI.

E più in basso si ricorda:

ATRIA QVI GRANDIS SOLII REGALIA SCANDIS
CIVIS LAVDENTIS FIDEI TVTORIS ET ENSIS
PRESIDES HIC MEMORIS OLDRADI SEMPER HONORES
QVI SOLIVM STVXIT CATHAROS VT DEBVIT VXIT.

Oldrado da Tresseno, che innalzò il palazzo della Ragione a Milano, fece imprigionare e bruciare gli eretici, qui ci appare come il San Giorgio della cattedrale episcopale di Parma. Il palafreno ha l'andatura solita dei cavalli dell'Antelami, ma qui è più nobile ed elegante; la clamide del San Giorgio si muove ancora all'indietro in Oldrado da Tresseno, il piede destro nella staffa punta come quello del santo cavaliere. Così la statua equestre, il monumento eroico per eccellenza, riapparve nel palazzo del Popolo, sul prospetto d'una piazza pubblica, dopo tanti secoli dall'ultimo monumento equestre di Teodorico in Ravenna, e per opera del più grande scultore romanico dell'Italia settentrionale. La figura di Oldrado, giovanile, semplice, timida, ha l'espressione meditabonda propria alle figure dell'Antelami, la cui ultima opera, eseguita a settantacinque anni almeno, riassume gli sforzi della vita sua, le sue tendenze verso la severa eleganza, la dignità e la castità della forma.

I seguaci di lui nel battistero di Parma e a Borgo San Donnino ingrandirono e ingagliardirono i suoi esili corpi, e dettero loro un'aria energica, ferrea, qualche volta truce; ma il nobile maestro si estolle specialmente co' suoi esemplari della Deposizione, della Purificazione, della Fuga in

Fig. 328 — Forlì, San Mercuriale. Timpano della porta maggiore

Egitto, de' grandi profeti del battistero, della regina Saba e di Salomone, degli angioli policromi, di Davide con i cori, del Cristo in gloria e dell'Annunziazione nel battistero stesso, del Redentore nell'abside di San Donnino, del martirio di Sant'Andrea, de' frammenti del Museo Lapidario a Vercelli, infine con la statua di Oldrado da Tresseno.

Un maestro che ricorda l'Antelami, benchè da lontano, lavora a Santa Giustina di Padova nel timpano (fig. 326) sovrastante a una porta, ora nella sagrestia di quella chiesa e nell'architrave della porta stessa, pure divelto dal suo luogo originario, ove si vedono con figure incassate entro una nicchia rettangolare l'Annunziazione, la Visitazione, la Natività e l'Adorazione de' Magi (fig. 327). Il timpano dovette essere sulla porta del convento di Santa Giustina, poichè la santa è in atto di stendere una coppa all'uno e all'altro di due fedeli inginocchiati presso a lei. [1] Esso e l'architrave, pur avendo relazioni generali con l'arte dell'Antelami, hanno caratteri differenti in quel certo che di calligrafico nella distribuzione de' fasci di pieghe, le quali nel cadere a terra s'inarcano, anche nelle linee delle figure tirate col filo a piombo, e infine nell'aspetto esotico delle sculture, senza quegli accenti di realtà e quella vivezza di movimento che distinguono l'Antelami.

Maggiori relazioni rivela un maestro che lavorò a Forlì nella chiesa di San Mercuriale, [2] ricostruita più volte, in seguito a incendî, e specialmente dopo quello dell'anno 1173, che distrusse anche parte della città. Nel timpano sprofondato della sua porta maggiore vedesi un altorilievo rappresentante l'Adorazione dei Magi, e i Magi stessi avvisati in sogno dall'angiolo di non tornare da Erode (fig. 328). La ingenua semplicità della scultura maraviglia. Uno dei

---

[1] Hans v. d. Gabelentz (op. cit.) associa questi rilievi al gruppo de' Re Magi, a quello di Santa Maria della Salute, di cui parleremo in seguito, e all'altro dell'Antelami nel timpano d'una porta del battistero di Parma. Le relazioni sono poche e assai discutibili.

[2] A. Venturi, *Lo Scultore romanico del San Mercuriale di Forlì*, ne *L'Arte*, 1898.

Fig. 329 — Venezia, Chiesa della Salute. Frammento di un'Adorazione dei Re Magi

Re si toglie la corona approssimandosi al divin Fanciullo; il secondo già l'ha tolta; il terzo, da persona bene educata, ha messo il manto e la corona all'attaccapanni, nel modo stesso con cui l'Antelami rappresentò uno dei Re stessi,

Fig. 330 — Venezia, San Marco. Il sogno del santo

nel frammento del Museo Lapidario in Vercelli; e intanto San Giuseppe, coperto di cuffia, come nel timpano della porta del battistero di Parma, s'avanza appoggiandosi al bastone. Qui abbiamo veramente un seguace dell'Antelami,[1] alquanto

[1] Nell'articolo testè indicato avevamo supposto trattarsi di Donato Veneto, ma dopo altre ricerche abbiam mutato d'avviso.

men fine, ma più realistico, forte e grandioso: l'angiolo che appare sulle teste dei Re Magi dormienti può fare riscontrò ad altri del battistero parmense, a uno specialmente che avverte

Fig. 331 — Venezia, San Marco. Statua nella cappella Zen

Giuseppe di fuggire con la famiglia in Egitto. Ma il seguace dell'Antelami rinunzia alle studiate convenzioni del maestro, e si prova a rendere ogni particolare del costume e l'espressione più naturale dei personaggi: la Vergine che tiene il

Bambino non ha più le proporzioni colossali o differenti delle altre figure: il Bambino prende l'aspetto di un dominatore; i Magi lasciano l'aria enfatica, fanno una rispettosa visita

Fig. 332 — Venezia, San Marco. Statua nella cappella Zen

al Re dei Re, poi dormono tranquillamente sotto le lenzuola, con la corona in capo; Giuseppe, invecchiato, viene avanti a fatica. In questo altorilievo l'arte romanica incede verso la verità della vita, abbandonando le eroiche concezioni

dell'Antelami, pur senza conoscere le laboriose ricerche sull'antico che si facevano nel Mezzogiorno d'Italia.

La scultura di San Mercuriale è uno dei tanti segni dell'arte veneta approdante sempre alle rive dell'Adriatico.

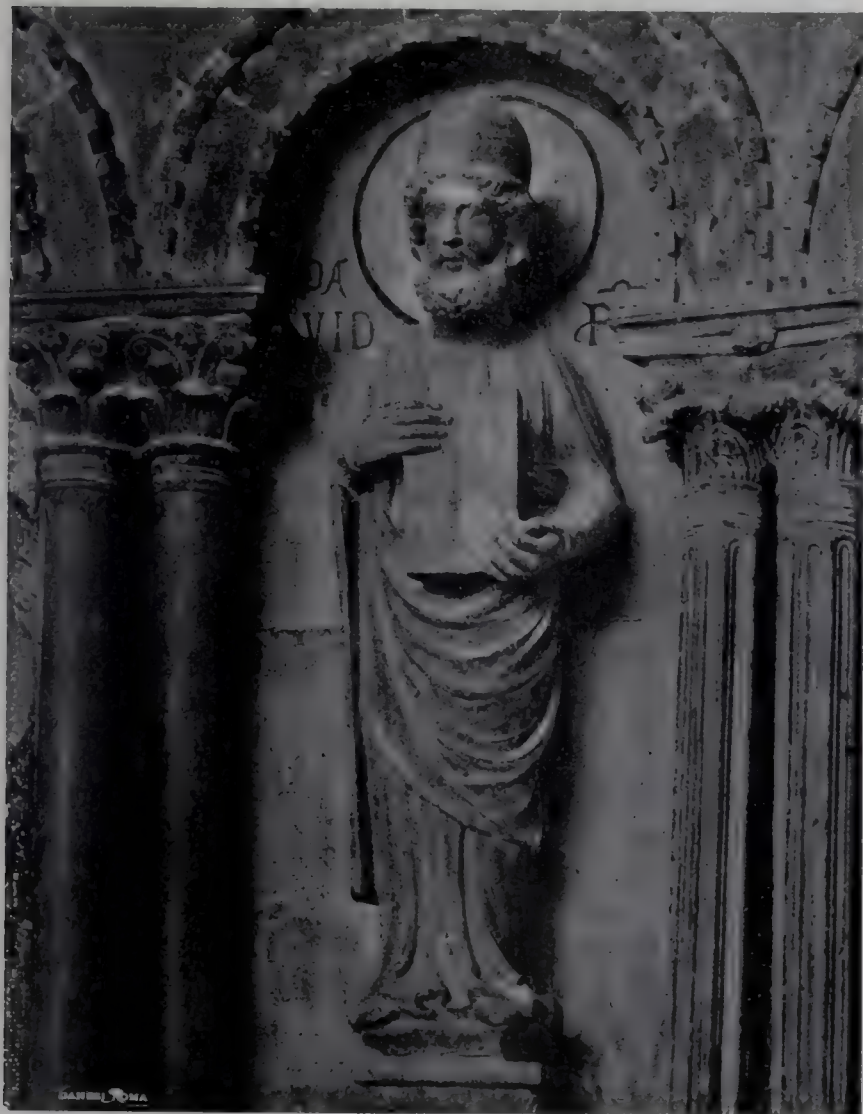



Fig. 333 — Venezia, San Marco. Statua nella cappella Zen

A Venezia difatti, all'entrata da una porta minore della sagrestia nella chiesa della Salute, abbiamo trovato un frammento dell'Adorazione de' Magi (fig. 329), proveniente dalla chiesa

dei Santi Filippo e Giacomo, in tutto simile a parti della composizione forlivese. E nel magazzino della basilica di San Marco

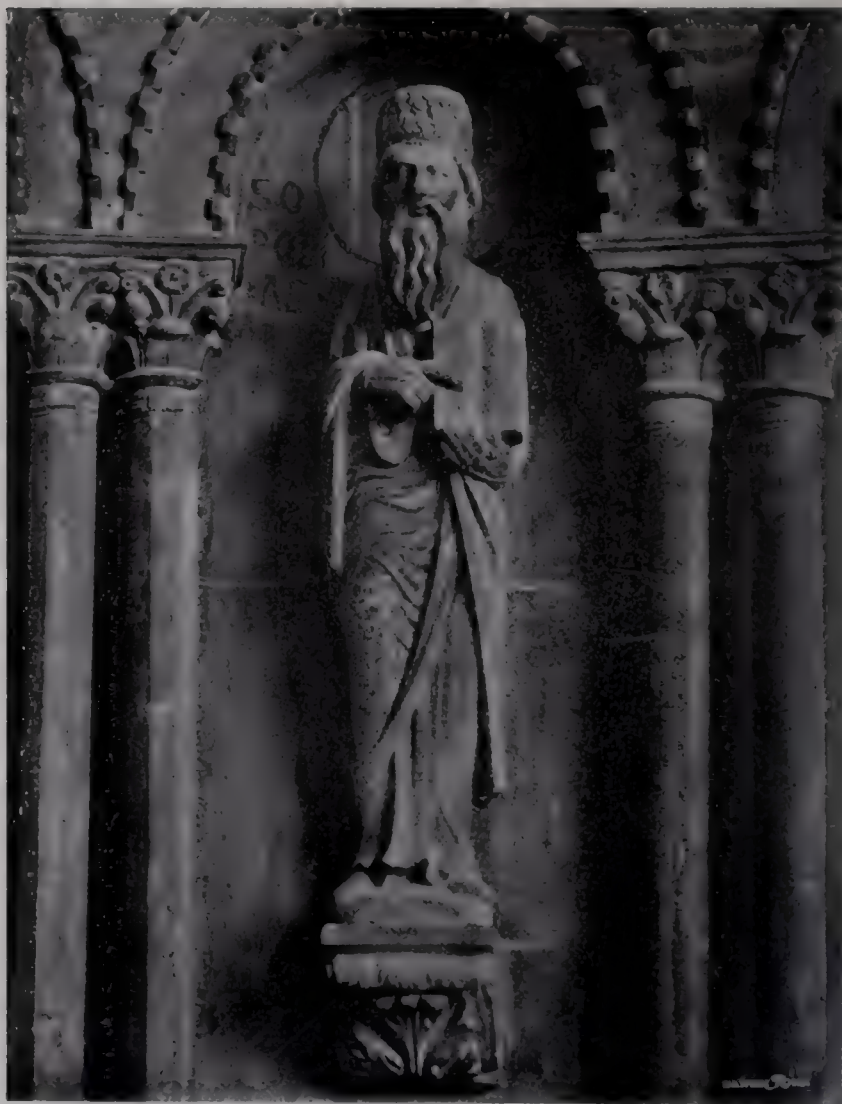



Fig. 334 — Venezia, San Marco. Statua della cappella Zen

trovammo il gruppo del Sogno del santo titolare, da altri indicato come di San Giuseppe (fig. 330), con l'angiolo grandioso e l'espressione del sonno resa in modo mirabile nel dormiente. Questi ha lo stesso carattere di San Giuseppe de' due gruppi precedenti; e anche di una figura che si vede sul primo

archivolto della porta principale nella basilica di San Marco, archivolto che girava sul gruppo del Sogno collocato in antico sulla porta medesima. Il valoroso scultore dovette lavorare verso la metà del secolo XIII, circa al tempo in cui sulla facciata della basilica si eseguiva il musaico della traslazione

Fig. 335 — Spalato, Duomo. Sculture nel campanile

del corpo di San Marco; e fu probabilmente uno dei tanti tagliapietra, forse veronese, che coadiuvò l'Antelami negli

ultimi anni. Egli rappresenta l'arte romanica nella sua forma più spontanea e più schietta. A lui ascriviamo ancora le figure dei profeti della cappella Zen, nella medesima basilica (fig. 331-334), osservando come il modo di trattare la barba nel San Marco dormiente e nel profeta Zaccaria sia l'identico; come il tipo asciutto e la barba a lingue di fiamma in uno de' Re Magi della chiesa della Salute e nel profeta Sofonia si corrispondano.

Un'uguale corrente artistica sbocca in Dalmazia, a Spalato e a Traù. Nel campanile del duomo di Spalato vi sono molti bassorilievi medioevali, di cui il più antico, rozzissimo, segnato MA | GIS | TER | OTTO H | OC OPUS | FECIT, raffigura i Santi Doimo, Pietro e Anastasio. Altrettanto rozze sono le sculture dell'arcone del campanile (fig. 335), con la consueta scena del rustico che suona il corno, e a séguito arcieri, combattenti, animali di più specie in lotta. Sopra la stessa torre, dalla parte opposta all'arcone, v'è un rilievo dell'Annunziazione [1] e un altro della Natività, della seconda metà del secolo XIII (fig. 336), l'ultimo con la testa del Bambino naturalissima, il particolare del costume accurato, pieni di scioltezza i drappeggiamenti. Questi rilievi dovettero essere eseguiti verso il 1257, se ad essi si riferisce l'iscrizione una volta murata nel coronamento del primo ordine della torre, che ricordava il legato per la fabbrica di essa fatto da Colafissa, consorte del conte Giovanni Frankopan, conte di Spalato, nel 1242-43.[2]

Di poco anteriore è la decorazione della porta del duomo di Traù, del 1240, eseguita da Radovan, dalmata, al tempo del potente conte Domaldo, rettore di Spalato, riedificatore di Zara, che voleva sottrarre la Dalmazia al veneto influsso, mentre l'arte, per opera di uno scultore del luogo, rispecchiava sulla cattedrale dell'antica *Tragurion* la civiltà e la magnificenza di Venezia. L'iscrizione della porta così suona: POST . PARTVM .

[1] Eitelberger, *Die Mittelalterlichen Kunstdenkmäler Dalmatiens.*
[2] Bulic, Jelic e Rutar, *Guida di Spalato e Salona*, Zara, 1894.

VIRGINIS . ALMAE . PER . RADVANVM CVNCTIS | HAC ARTE PRAECLARVM . VT . PATET . EX . IPSIS . SCVLPTVRIS . ET . ANAGLIPHIS | ANNO MILENO DVGENO BISQVE VIGENO PRESULE TVSCANO FLORIS. Adamo ed Eva fiancheggiano ritti sui potenti leoni la ricchissima porta, Adamo portando la destra alla testa pensosa, Eva coprendosi vergognosa della sua nudità. Sui due pilastri, prossimi alle figure, stanno sei profeti tra ghirlande di vite; i tre a destra (fig. 337)

Fig. 336 — Spalato, Duomo. Sculture nel campanile

più stilizzati, di proporzioni più lunghe, dalle pieghe men curve e spezzate dei tre a sinistra (fig. 338) che riempiono lo spazio con le loro forme piene e grosse. Su due pilastri men vicini alle statue de' primi progenitori v'è una parte delle rappresentazioni dei mesi: nel pilastro sinistro (fig. 339) esce su da un cespo, imitato dall'arte romana, una rigogliosa vegetazione, e fra i rami e il fogliame appare Marte, giovane cavaliere con il bastone del comando e lo scudo, divinità che presiede al mese di Marzo, e, sopra, un contadino che tosa le pecore, seduto tra due pini (Aprile). È questa la parte più bella nella magnifica porta, della stessa mano che eseguì la colonna vicina, con figurette di fanciulli che saltano, lottano, scherzano tra i racemi che la rivestono. Alla destra invece, a riscontro (fig. 340), si vede Febbraio far legna,

Gennaio scaldarsi, Dicembre cuocere il maiale, Novembre ammazzarlo. Qui le figure non hanno la libertà delle altre, nè

Fig. 337 — Traù, San Lorenzo. Rilievi della porta

la ricchezza dell'ambiente, nè la varietà del fogliame; così che si possono facilmente distinguere due artisti: uno forte, rude, severo, che compose i profeti e i mesi a sinistra; il secondo, quello della rappresentazione di Marte e delle altre dallo stesso lato, fastoso, ma scorretto decoratore. La

strombatura è limitata all'esterno dalle due statue di Adamo ed Eva, che si stringono a una colonna, ne costituiscono una

Fig. 338 — Traù, San Lorenzo. Rilievi della porta

parte del fusto, e poggiano con le basi su due terribili leoni (fig. 25, 26); e i quattro pilastri che ne sostengono le arcate sono retti da telamoni in costume orientale, imitati da statue barbare che dovettero ornare qualche monumento trionfale

romano, e sono potentissime figure che sembrano ancora attaccate al carro d'un trionfatore.

La rappresentazione dei mesi doveva continuare nell'archivolto e non continua; le colonne che incorniciano la porta

Fig. 330 — Traù. San Lorenzo. Rilievi della porta

con intrecci di rami, d'animali e di cacciatori, sono brevi e mancano del proprio capitello; così che potrebbe credersi

alla tradizione che vuole una parte delle sculture provenienti da Santa Marta di Bihac. Però, osservando la rappresentazione della Natività, che è nel timpano della porta, e le scene lungo l'arcone dei pilastri più rientrati, può riconoscersi

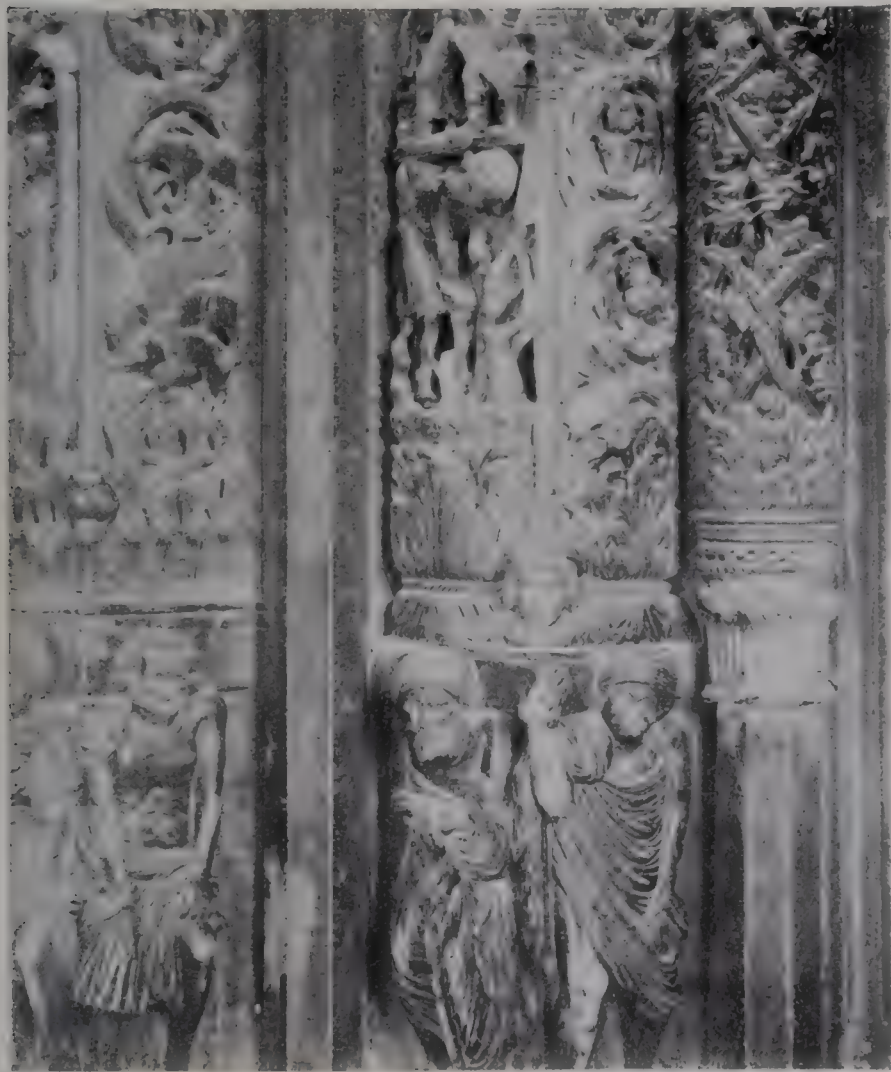



Fig. 340 — Traù, San Lorenzo. Rilievi della porta

il maestro fastoso, Radovan, dalmata, che si firma sotto il timpano; mentre nelle scene sopra l'arcone degli altri due pilastri, in parecchie parti si distingue il più corretto, regolare maestro di maniera antelamica.

Sopra quest'ultimo arco, entro una nicchia, è la statua di San Lorenzo, cui è dedicata la chiesa di Traù. È probabile dunque che le sculture della porta, che è rimaneggiata, sieno state fatte dal Radovan, non estraneo agli influssi veneziani, insieme con un aiuto proveniente da Venezia, dove, per la via di Verona, aveva affluito l'arte antelamica, la quale segnò nel San Marco, negli arconi della porta maggiore della basilica, il trionfo dell'arte romanza italiana.

Nel primo arco, sulle due facce curve, corrono ornamenti entro mandorle formate dai rami, non disposte col rigore geometrico dell'Antelami, nè con le sue foglie sempre più scarse, ma con una ricca vegetazione e con figure d'uomini e d'animali che tengono il luogo de' cespi e delle rose antelamiche. Nella superficie interna dell'arcata, da una figura di femmina, la Terra, sopra un drago con la coda terminata in serpe che le morde il petto, partono grossi rami fronzuti disposti a cetre, una sull'altra avviticchiata, onusti di grappoli e frutti di papavero, che terminano dalla parte opposta, all'altro piede dell'arco, con una figura di vecchio (l'Oceano?), a cui i draghi, con le code di vipera, mordon le labbra. Tra i rami, un leone azzanna una cerva, due cammelli (immagine insolita nell'arte occidentale), un volatile becca l'uva mentre la volpe lo insidia, un'aquila tiene tra gli artigli un capriolo, un'altra divora una lepre, un lupo serra tra le fauci il collo d'un agnello, due cicogne intrecciano il collo, Sansone uccide il leone. Nella superficie esterna dell'arco, le piante si dipartono dai piedi dell'arco stesso ove seggono una donna, un leone e un uomo sopra un toro; da esse si dirama la vite e, fra gl' intrecci, dei fanciulli giuocano, s' inseguono, lottano; alcuni giovani tiran d'arco, vanno a caccia del cinghiale, si difendono da un drago; un uomo incontra un leone, e vede gli orsi sul suo cammino; un altro uomo batte una donna; uomini e donne bevono e si ristorano; un uomo con una mazza in ispalla si mette in viaggio;

un uomo barbato bandisce un ordine; un vecchio ammantato, con un rotolo in mano, si china verso un fanciullo che

Fig. 341 — Venezia, San Marco. L'arcone dei mesi, prima parte

gli offre un fiore. Così nel suo insieme si comprende il concetto dell'artista: egli volle rappresentare la vita: la garrula fanciullezza, i diporti della gioventù, i pericoli dell'uomo, il coniugio, l'autorevolezza acquistata con le opere, la senilità legislatrice, saggia, consolata dalle gioie famigliari.

Qui troviamo le figure romaniche prossime a quelle dell'Antelami, ma più libere: esse non istanno chiuse tra i rami, tra i circoli segnati dai viticci, ne escono a loro talento, trovano sempre il modo di stare in piedi sulla voluta di una

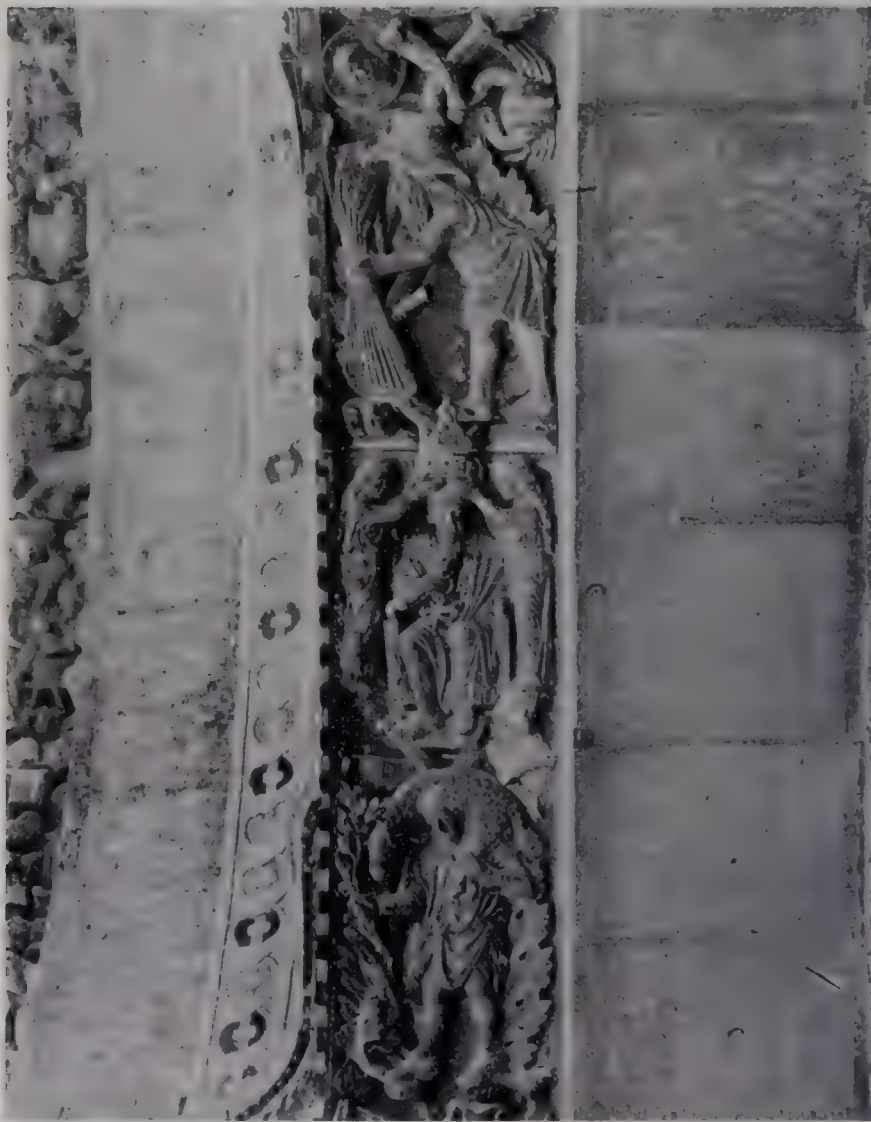



Fig. 342 — Venezia, San Marco. L'arcone dei mesi, seconda parte

foglia, sulla curva della pianta che s'aggira intorno, più facilmente che non facessero le altre sugli spogli rami antelamici.

Pare che gli uomini rappresentati abbiano conquistato la loro individualità, che la vita s'ingolfi davvero in quei corpi agitati su quella rigogliosa vegetazione. Ma da questo arcone all'altro che precede corre una progressione di bellezza. Nella curva interna, a' piedi dell'arco a destra, due colombe beccano frutta di qua e di là da un vaso (fig. 341), donde escono grandi foglie che fan da sgabello a Gennaio carico di un tronco d'albero. Nei superiori compartimenti segue

Fig. 343 — Venezia, San Marco. L'arcone dei mesi, terza parte

Febbraio, vecchio stanco che si scalda, tenendosi con la sinistra una gamba irrigidita; e quindi Marzo, con la chioma dorata fiammeggiante che irradia dal capo, con lo scudo su cui è scolpito il leone di San Marco: a' suoi piedi, due pesci e un uomo ignudo, il vento, che soffia in una buccina dorata. Sopra (fig. 342) sta un capricorno; ed ecco Aprile, che si attiene a un ramo e, come l'antico crioforo, porta la pecora sulle spalle; di sopra al capo d'Aprile è il segno zodiacale del Toro. Maggio siede come imperatore sul trono,

odorando un fiore, mentre due gentili fanciulle lo incoronano. Nel piano più alto il segno zodiacale dei Gemelli, e Giugno, vecchio contadino, con un gran cappello di paglia, formando

Fig. 344 — Venezia, San Marco. L'arcone dei mesi, quarta parte

un covone. Appresso, il segno del Cancro, con cui si giunge al sommo dell'arco (fig. 343), dov'è il Redentore adolescente, come nelle sculture del tempo costantiniano, avvolto in

un'aureola cosparsa di stelle, guardato da una testa di donna con stefane sulla fronte, da Diana cacciatrice, e da quella di un veglio venerando, in aspetto di Giove, il Sole. Nell'altro

Fig. 345 — Venezia, San Marco. L'arcone dei mesi, quinta parte

quadrante dell'arco, il segno del Leone e un contadino che falcia l'erba (Luglio); quindi il segno della Vergine, e Agosto che tiene un bastone con una reticella per cacciar le mosche

e dorme assopito dal caldo nel seggio d'oro (fig. 344). L'anno declina, la sua vita tramonta: ed ecco la Libbra, e il Settembre, contadino curvo sotto la corba dell'uva; lo Scorpione, e l'Ottobre che vanga la terra (fig. 345): il Sagittario, e l'uccellatore che tiene in pugno tre uccelletti presi nella pania (Novembre), e uno ne distacca da un ramo invischiato, mentre sotto a' suoi piedi è distesa la Terra allattante un cervo e una serpe, così come si vede nei rotuli dell'*Exultet* e in un capitello del chiostro di Santa Sofia a Benevento. Segue più in basso il Dicembre, che immerge la punta d'un coltello nel collo d'un maiale, poggiando un piede sull'orlo d'un vaso, nel quale una cicogna mette il lungo becco per bere, mentre un' altra a riscontro, avendo bevuto, drizza il lungo collo. È questa la più ricca e più grande espressione della scultura romanica: da Niccolò, che scolpiva i mesi nella porta della Pescheria nel duomo di Modena e nel protiro di San Zeno a Verona, quale lungo cammino fatto dall'arte! Dalle forme ricche, ma confuse e indeterminate ancora, nel San Lorenzo di Traù, a queste di San Marco, c'è la differenza che passa

Fig. 346 — Sens, Cattedrale. Cofano, prima faccia

Fig. 347 — Sens, Cattedrale. Cofano, seconda faccia

dalla voce all' eco lontana; dalla terra civile, illuminata, signora del mare, al paese di Domaldo Kácič nell'oscurità barbara.

Il re di Maggio nella gloria, nel trono dell'amore, incoronato dalle angeliche vergini coi capelli disciolti; l'agreste lavoratore tra le messi d'oro; il giovane che riposa oppresso dal caldo estivo, sono personificazioni potenti e nuove. Allontanatosi dal vecchio schema, lo scultore non cerca più di rendere un tipo, ma di stampare caratteri: padrone della materia, resala quasi più molle, significa tutto facilmente, fondendo insieme le reminiscenze antiche e le nuove, il crioforo cristiano e Marte barbaro, l'adolescente Cristo de' tempi costantiniani con le figure di Giove e di Diana; e tra quelle reminiscenze la vita crepita intorno alla fiammata del focolare di Febbraio, stornella dai campi, canta nella nuova favella italica la sua eterna canzone. Venezia che, imitando le sculture raffinate di Bisanzio, prima tra le città d'Italia dette esempio di rinnovamento, e accogliendo le forme orientali sentì vivo l'amore alla ricchezza della decorazione, circa al tempo in cui Niccola

Pisano segnava i termini dell'arte romanica, Venezia connetteva l'arte alla vita sociale con bellezza nuova, sulla porta della sua basilica, facendo come una prefazione a un libro d'ore o ad un messale, e ricordando alle genti Dio signore del tempo e della vita.

Dall'arcone, dov'è la lotta degli esseri e lo svolgimento delle età dell'uomo, sino a questo, s'adombra sempre uno stesso concetto. La curva esteriore dell'arco lo compie con la corona delle Virtù, ispiratrici del bene. È il maggiore sforzo dell'arte romanica del Settentrione, è compiutezza di pensiero e d'immagini, è purezza del sentimento del bello, è dignità civile, è grandezza morale.

Fig. 348 — Sens, Cattedrale. Cofano, terza faccia

Non sono più le Virtù teologali e cardinali, secondo il vecchio schema, bensì tante personificazioni di idee astratte del bene: la Forza, la Giustizia, la Fedeltà, la Temperanza, la Dolcezza, la Pietà, la Modestia, la Costanza, l'Umiltà, la Castità, la Pazienza, il Pentimento, la Sobrietà, la Speranza, l'Amore, la Preghiera. Questa s'inoltra lusingatrice come a

Fig. 349 — Sens, Cattedrale. Cofano, quarta faccia

danza, l'Amore fissa lo sguardo pensoso nel lontano, la Speranza alza come orante le braccia, la Sobrietà, bella fanciulla dalle lunghe trecce, par che ammonisca apprestando cibi e bevande. Sopra, il Pentimento, dalle sciolte chiome serpeggianti, stringe la destra al petto affannoso; la Pazienza siede fissando dolente il cielo che la sottopone a dure prove; la timida Castità pare che si schermisca, si rifiuti o si ritragga. Al sommo dell'arco seggono: a sinistra, l'Umiltà; nel mezzo la Costanza con le gambe incrociate, tenendo sòllevati due clipei con entro due angioli dalle mani velate dal pallio; a destra, la Modestia, che in premio ha ricevuto la corona e ricchi ornamenti di regina. Lungo il quadrante a destra, la Pietà, in veste di Madonna, col drappo che dal capo scende e s'aggancia a mezzo il petto; la Bontà mite; la Prudenza con i serpi; la Temperanza che mesce acqua in una coppa; la Fedeltà, regina nimbata, che respinge da sè ogni pensiero ignobile; la Giustizia sostenente a fatica la bilancia; la Forza, amazzone poderosa, dalle trecce sparse, in atto di

uccidere un leone. Come si vede, l'antico genio dell'arte, pronto a dar corpo alle idee più astratte, qui rinnovellò nell'età romanica le sue prove. Le Virtù rappresentate in Francia prima da monaci, poi da damigelle coronate; dall'Antelami come vaghe immagini uscenti dal calice d'un fiore; nei pavimenti di San Benedetto di Polirone, di Cremona, di Vercelli e di Pavia, come segni simbolici, qui prendono sentimento e vita. Ancora tengono le cartelle medioevali con il loro nome, ma pur dicono meglio dell'esser proprio con quella speciale sensività data a esse dall'artista, e con la bellezza corporea, specchio di bellezza morale. Quello stesso spirito che mosse lo scultore della cattedrale di Chartres a mettere tra le Virtù una virago, la Libertà, con la picca e lo scudo, pronta a difendere gli oppressi e a sollevare i deboli, ed abbattere il vecchio mondo; quello stesso spirito animò lo scultore romanico di Venezia a rompere l'elaborato cielo delle Virtù, la classificazione ciceroniana, per cingere di diadema la fronte di San Marco.

Fig. 350 — Sens, Cattedrale. Cofano, quinta faccia

* * *

La scultura in legno ebbe nell'età romanica da noi più sviluppo di quella in osso e in avorio, importata in Occidente, arte rifugiatasi nei monasteri specialmente renani.

Un cofano della cattedrale di Sens [1] è il tipo della perfezione, a cui si giunse oltralpe nel secolo XII, nell'imitare l'arte bizantina, che forniva modelli a dovizia. Ci tratteniamo su di esso, perchè gli avorî servirono di tramite d'idee artistiche da paese a paese.

Fig. 351 — Sens. Cattedrale. Cofano, sesta faccia

Il cofano dodecagono ha nel basso figurata in ogni faccia la storia di Davide: nella prima (fig. 346), Davide pastore, a norma del capitolo XVII del libro I dei Re, insegue il leone e gli strappa dalle fauci la preda. Nella seconda (fig. 347), uccide l'orso, che pure gl'insidiava il gregge, e strangola il leone. Nella terza (fig. 348), Samuele, spedito da Dio a Betlemme a consacrare Davide, osserva i sette figliuoli

[1] Millin, *Voyage dans les départements du Midi*, t. I, pag. 97, tav. IX e X; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de mobilier*, t. I, pag. 8; G. Schlumberger, *Un empereur byzantin au Xe siècle*, pag. 647; Molinier, *Histoire générale des arts*. I: *Ivoires*, pag. 106.

d'Isai e s'allontana dicendo: « Nessuno di essi è l'eletto del Signore ». Nella quarta (fig. 349), Samuele parla a Davide che pascola le pecore. Qui l'artista mutò il racconto biblico; nel quale si fa chiamare dai campi e presentare, da Isai a Samuele, Davide « di pelo rosso, di bell'aspetto e di viso avvenente ». Nella quinta (fig. 350), la scena non muta, l'ambiente del pastore rimane lo stesso, mentre Samuele, preso il corno dell'olio, consacra Davide. Mancano i fratelli, alla presenza de' quali, secondo la Bibbia, il sacerdote compì la cerimonia. Nella sesta (fig. 351), Saul in trono, come entro un ciborio, mentre gli è presentato Davide fanciullo, « che sapeva sonare, ed era dotato di gran fortezza, buono per la guerra, prudente nel parlare e di bell'aspetto ». Nella settima (fig. 352), Saul fa Davide suo scudiere. Il fanciullo è cresciuto d'un tratto, divenuto giovane aitante, tiene l'asta nella sinistra, una grande scimitarra alla cintura, e mette la destra nella destra del re. Appresso si vede camminare con la spada sguainata, partire per la guerra contro

Fig. 352 — Sens, Cattedrale. Cofano, settima faccia

i Filistei. Qui pure l'artista ha semplificato la narrazione biblica, non facendo ritornar l'eroe a pascolare il gregge paterno. Ed ecco nell'ottava faccia (fig. 353) la tenzone: tornato piccolino, Davide porta tuttavia la celata di rame datagli da Saul, e sta per scagliare la fionda contro Golia, che vestito di una corazza a squame, cavalca, volgendosi sprezzante all' avversario. Assistono gli eserciti all'impari pugna. Nell'alto, Davide, tolta la spada al filisteo caduto, gli taglia la testa, che poi è portata in trionfo (fig. 354). Questo si vede nella nona faccia: due cavalieri, tra cui Davide recante sull'asta la testa del nemico, preceduti, presso le mura di Gerusalemme, da una donna d' Israele che muove a danza. Nella decima faccia, Saul con un colpo di lancia tenta di trafiggere Davide (fig. 355); e quindi, nella undecima, Davide, uscito dalla caverna d'Engaddi, taglia un lembo del mantello di Saul, il quale non è nella spelonca, ma è conservato in maestà, seduto in cattedra (fig. 356). Infine, nella duodecima (fig. 357), Saul s'allontana dalla spelonca a cavallo,

Fig. 353 — Sens, Cattedrale. Cofano, ottava faccia

e Davide, sciorinando il lembo della clamide, gli dimostra di non aver voluto stender la mano contro di lui.

Nel piano superiore d'ogni faccia è rappresentata la storia di Giuseppe. Prima riferisce il sogno ai fratelli, disposti intorno ad una tavola a emiciclo; e qui l'artista tenta di renderci l'ambiente, facendo che di là della mensa pascoli la mandria che i figli di Giacobbe pascevano in Sichem (fig. 346). Quindi i fratelli di Giuseppe lo spogliano della tunica talare variopinta (fig. 347), lo calano nella cisterna (fig. 348), e ne lo traggono per venderlo a' Madianiti (fig. 349). Lo vendono per venti monete d'argento (figura 350); egli è rivenduto da' Madianiti agli Egizî (fig. 353), dai quali lo compra Putifarre, capitano dell'esercito di Faraone (fig. 352), mentre persona inviata dai fratelli di Giuseppe (figura 351) mostra al lóro padre la tunica intrisa nel sangue di un capretto, dicendogli: « Questa abbiamo trovato; guarda se sia o no la tunica del tuo figliuolo ». Giuseppe intanto è ricevuto da Putifarre e dalla sua donna (fig. 354);

Fig. 354 — Sens, Cattedrale. Cofano, nona faccia

quindi ella s'impadronisce del manto di lui (fig. 355) e lo mostra al marito in segno della serbata fede (fig. 356); Giuseppe è condannato (fig. 357).

Fig. 355 — Sens, Cattedrale. Cofano, decima faccia

La storia continua nel coperchio del cofano dodecagono (figure 358, 359).[1] Giuseppe va in prigione, gli si mettono i ferri ai piedi, sta nella carcere tra il coppiere e il panettiere. E Faraone sogna le sette vacche grasse che uscivan dal fiume e le sette magre che divoravan le prime. Giuseppe è tratto di prigione per comando del re, al quale spiega i sogni. Arrivano i fratelli di Giuseppe, e sono convitati da lui. Giacobbe giunge in Egitto con tutta la famiglia, s'incontra col figlio e lo abbraccia. Chiude il ciclo delle rappresentazioni un altro convito di Giuseppe al padre e ai fratelli, e il trionfo suo sulla biga, come Alessandro nell'ascensione alle alte regioni dell'aria.

[1] Non ordinatamente continuano le storie, causa gli spostamenti subìti dalle tavolette.

Nelle lunette sovrastanti ogni scompartimento di ciascuna faccia vedonsi due pavoni affrontati ad una pina traforata, due leoni affrontati ad un albero di pino, un leone che abbranca una capra, un drago che sta sopra una cerva, un altro sopra un toro, un terzo alle prese con un serpe e un leone sopra un cervo. Queste rappresentazioni orientali stanno sovra un piano da cui pendono foglie di vite.

Fig. 356 — Sens, Cattedrale. Cofano, undecima faccia

Il cofano è ispirato all'arte bizantina: lo dimostrano le figure diritte e allineate, ed i ricordi frequenti dell' antico, nella distribuzione dei fratelli di Giuseppe, come in un areopago, là dove gli vien tolta la veste talare, e come intorno ad un'antica mensa, là dove egli spiega il suo sogno. Giuseppe che convita i fratelli si vede in alto come un dio Mitra, e il suo trionfo, l'abbiam detto, ricorda l'ascensione di Alessandro, secondo che si determinò nel mondo greco-orientale; il segno della nobiltà, della maestà, tanto per Giuseppe quanto per Faraone, per Giacobbe come per

Putifarre, è la cattedra d'onore. Altri accenni bizantini si hanno nella decorazione delle lunette, nella rappresentazione delle case, anche negli angioli del coperchio con le ali concave e arcuate; ma tuttavia si può pensare a un artista romanico progredito, che intenda e traduca un esemplare bizantino. Nelle vesti non vi sono tracce delle convenzioni bizantine, e invece si trova un movimento nuovo e una espressione vivissima. Si osservi Golia che galoppa sul cavallo guardando sdegnoso al piccolo Davide; questi che si appoggia baldo al bastone, mentre Samuele lo consacra; Giacobbe costernato al vedere la tunica insanguinata portagli da un uomo che fa segni di disperazione; e si riconoscerà la facilità di espressione dell'intagliatore, come la sua grande varietà nel tracciar l'insieme e l'ambiente delle scene, e nel rappresentar cammelli, cavalli, piante e case. Anche nel discostarsi dal racconto biblico, l'artista mostra di cercare la libertà del suo ferro. Il convito finale dato da Giuseppe a Giacobbe, Samuele che parla a Davide e lo unge in piena campagna, non hanno

Fig. 357 — Sens, Cattedrale. Cofano dodicesima faccia

riscontro nella Bibbia; licenze che nell'arte bizantina non si vedrebbero, come non si vedono quelle foglie traforate, lobate, pendenti al disotto delle lunette. Questo capolavoro, eseguito in un convento della Francia, dovette essere studiato, condotto sopra modelli bizantini della seconda età

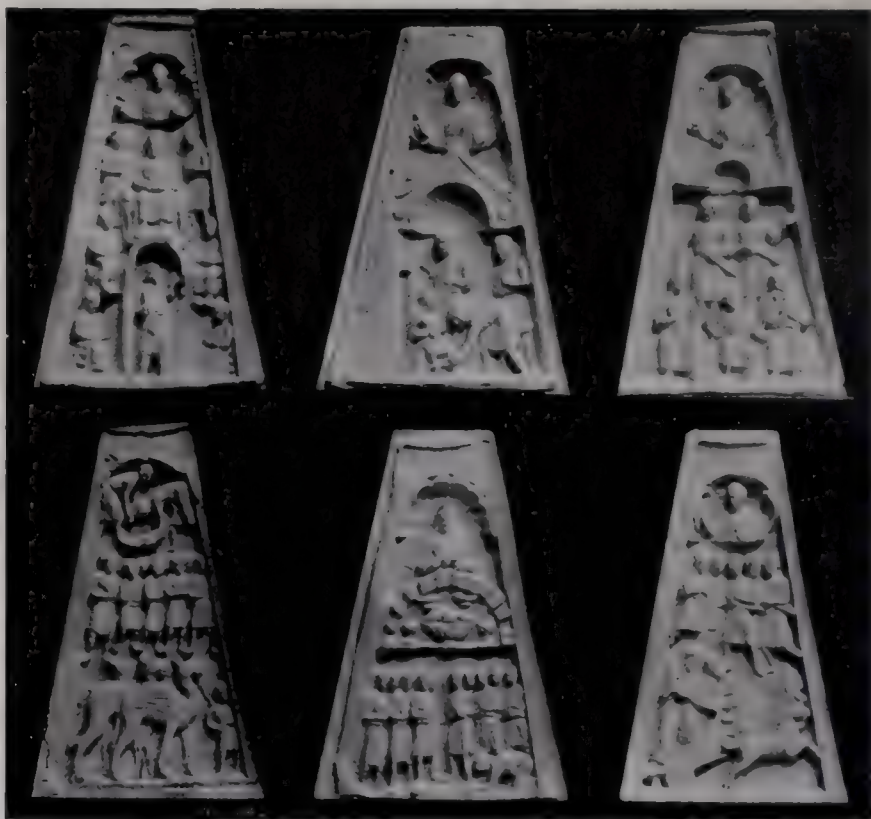



Fig. 358 — Sens, Cattedrale. Cofano - Avorî del coperchio

d'oro da un maestro che aveva padronanza delle sue composizioni.

Di altri tre avorî d'oltralpe, intagliati probabilmente da artisti nei conventi del Reno al principio del secolo XII, diamo qui la riproduzione (fig. 360-62), perchè ci denotano una stessa fabbrica. Si confrontino la testa della Vergine nella Natività e nell'Adorazione de' Magi, e gli angioli che escono dalle nubi, che fendon l'aria tanto nella Natività

quanto nell'Ascensione, e si vedrà una stessa arte faticosa che ripete i medesimi tipi, le stesse formole, e contorna di puntolini le figure. Iconograficamente si può notare il profeta Abacuc che appare sotto il cumulo delle nubi su cui

Fig. 359 — Sens, Cattedrale. Cofano - Avorî del coperchio

s'innalza Cristo, e il moltiplicarsi degli angioli nella scena della Natività.

Altri avorî romanici, poco studiati, si trovano ne' Musei esteri: accenniamo alla pisside, nel British Museum, attribuita al X secolo invece del XII; è divisa in tre zone: nella superiore i simboli evangelici, nella mediana la Crocifissione e le pie donne al sepolcro, nell'inferiore l'apparizione di Cristo alla Maddalena e l'Ascensione. Nel coperchio della pisside, a mo' di tetto d'un battistero, Cristo in cattedra tra angioli.

Anche a Parigi, all'Hôtel de Cluny, si conservano un bel-l'avorio con ornamenti (n. 1050), che richiamano una tavoletta

Fig. 360 — Londra, South Kensington Museum. Avorio n. 378 - 1871

di legno già a San Vincenzo al Volturno, ora a Montecassino; un dittico (n. 1041, 1042) con i segni zodiacali, attribuito all'arte bizantina del IX secolo, mentre è opera occidentale della fine del XII; un cofano-reliquiario (n. 1051), assegnato all'arte francese del secolo XI, ed è pure del XII, recante nel coperchio il Redentore tra i simboli evangelici.

Nel South Kensington Museum c'è pure uno strano avorio (fig. 363), con rappresentazioni entro cornici traforate,

rispecchianti, in alcune parti, composizioni antiche cristiane.[1] Ma troppo lungo sarebbe studiare e classificare gli avorî

Fig. 361 — Londra. South Kensington Museum. Avorio n. 144 - 1866

romanici sparsi per l'Europa. L'Italia non ne ha dovizia; ci basti ricordare il coltello eucaristico, già nella chiesa dei canonici regolari di Sant'Andrea in Vercelli, ora nel Museo Archeologico di Milano: ha l'impugnatura d'avorio scolpita, rafforzata agli estremi con due cerchietti d'argento dorato, uno dei quali, il più vicino alla lama, reca la scritta:

PESTIS POS | CENTI FIAM FE | LIX RE | TINENTI

[1] Hans Graeven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung*. I: *Aus Sammlungen in England*, Rom, 1898.

E l'altro questa precedente:

✠ NVLLVS ME PO | SCAT QVOD P | ARVI SUM BE | NE POSCAT

Tra i due anelli la superficie cilindrica è divisa in tre zone decorate con bassorilievi che rappresentano varie scene

Fig. 362 — Londra, South Kensington Museum. Avorio n. 145 - 1866

campestri, o la coltivazione del frumento e della vite,[1] simbolo eucaristico, segno della consacrazione del pane e del vino, o delle primizie delle creature di Dio.

[1] P. M. G. Allegranza, *Opuscoli eruditi latini e italiani,* Opuscolo III nella raccolta pubblicata dal Padre Isidoro Bianchi, Cremona, 1781.

Più che l'avorio, specialmente nel Settentrione, s'intagliò il legno, e s'ingessò, si colorì secondo i precetti del monaco Teofilo.[1] Uno de' maggiori monumenti della specie era il pulpito veneziano, retto dalle quattro colonne che si trovano ora

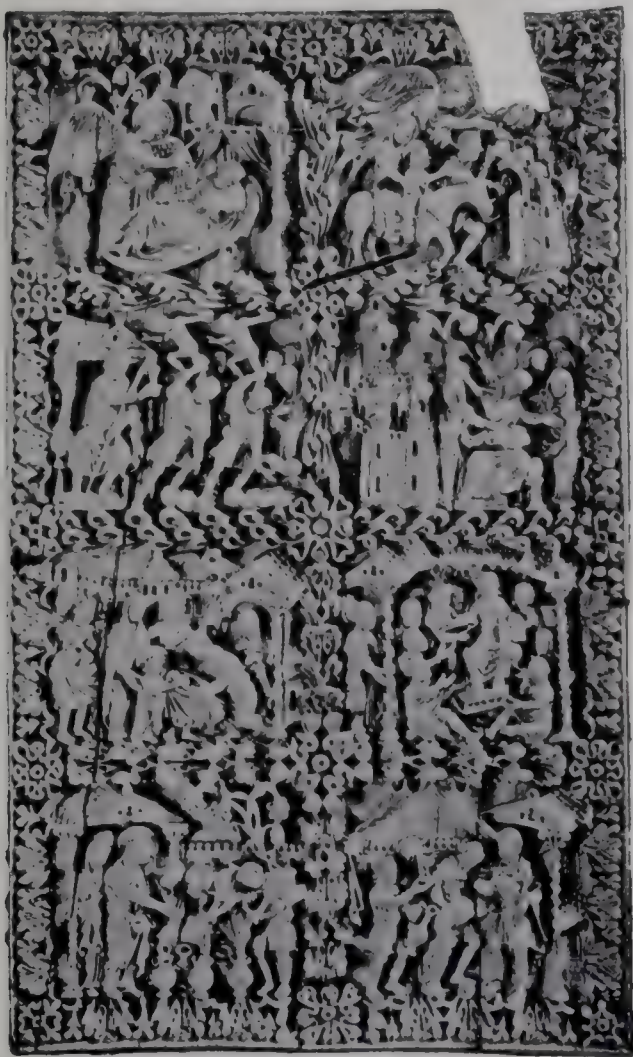



Fig. 363 — Londra, South Kensington Museum. Avorio n. 67

nel South Kensington Museum di Londra (fig. 364-366). Le basi delle colonne s'impostavano su leoni, come si vede

[1] *Diversarum artium schedula.* Capitolo *De albatura gypsi super corium et lignum,* edizione Lescalopier, pag. 34 e 35.

Fig. 304 — Londra. South Kensington Museum

Capitello intagliato d'una colonna di pulpito, nella serie 269-269 c - 1886

Fig. 365 — Londra, South Kensington Museum
Capitello intagliato d'una colonna di pulpito, nella serie 269-269 c - 1886

ancora in due di esse. Sono ascritte al secolo XIII, ma la forma infantile delle figure, gli ornamenti che hanno tanti riscontri con quelli delle transenne veneziane alla bizantina, le chiome delle piante ancora chiuse entro una vescica, ci persuadono a invecchiarle d'alquanto.

Meglio progrediva la scultura in legno nell'Italia meridionale, specialmente coltivata ne' monasteri.[1] A Carsoli, nella piccola chiesa di Santa Maria in Cellis, esiste ancora la vecchia porta eseguita nel 1132; ad Alba Fucense se ne conserva un'altra della fine del secolo XII; ad Alatri, nella chiesa di Santa Maria Maggiore su d'un altare sta un'antica Madonna tutta dorata, che si chiama la Madonna di Costantinopoli (fig. 367); e nella sagrestia si vedono i quattro sportelli, che in altro tempo si chiudevano innanzi alla edicola della Madonna stessa (fig. 368). Sembrano avorî, ma, come scrive il Fogolari, « andando a vederli, si resta non poco sorpresi, accorgendosi che non piccola parte di quella finitezza in opere così grandi e di legno deriva dai colori che ancora ricoprono gli sportelli medesimi. Le cornici che dividono l'un quadro dall'altro sono colorate di rosso superiormente e dorate nel labbro verso le storie, alternatamente con ovuli e foglie. Il fondo di ciascuno specchio è nero, le architetture hanno i capitelli e i cornicioni dorati, le vesti delle figure sono d'un bel rosso vivo e d'un forte azzurro che contrastano tra loro. L'incisore ha lasciato alla pittura molto da determinare e da esprimere ». Ma più che in quelle storie, la nobiltà dell'artista romanico si rivela nella Vergine seduta in cattedra col Bambino, così singolare in quel ricco apparato, con quel grande medaglione sul petto. Non sembra però della stessa mano dell'artista che eseguì le storie degli sportelli; anzi la Vergine qui pare rigida, severa, solenne, con un'impronta settentrionale, che ne' riquadri delle chiudende non si ritrova.

Gli scultori in legno incominciarono coll'applicarsi alla

[1] G. FOGOLARI, *Sculture in legno del secolo XII*, ne *L'Arte*, 1903, fasc. I-IV.

Fig. 366 — Londra, South Kensington Museum
Capitello intagliato d'una colonna di pulpito, nella serie 266-269 c - 1886

Fig. 367 — Alatri, Chiesa di Santa Maria Maggiore
Madonna, detta di Costantinopoli

formazione di grandi statue della Vergine, del Crocifisso, dei santi. Si citano comunemente una Madonna intagliata nell'anno 1199 dal prete Martino, la quale dal duomo di Borgo San Sepolcro passò al Museo di Berlino,[1] assai inferiore a

Fig. 368 — Alatri, Chiesa di Santa Maria Maggiore. Sagrestia, Sportello

quella d'Alatri; e il gruppo nella cattedrale di Volterra, con il Cristo di grandezza naturale, deposto dalla croce, tra Giovanni e la Vergine, assegnato dal Courajod[2] al XII-XIII secolo. Si può osservare un Crocifisso in San Savino, a Piacenza, del principio del secolo XII, ancora cogli occhi aperti (fig. 369), e un altro nella cattedrale di Modena (fig. 370), coperto di

[1] Bode in *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, IX, 1886, pag. 197.

[2] Louis Courajod, *Une sculpture en bois peinte et dorée de la première moitié du deuxième siècle*, in *Gazette arch.*, 1884, pag. 91 e 129.

stucco e dipinto, dove si nota come si andasse perfezionando, nell'età romanica, l'ideale dell'Uomo-Dio, in quella grandiosa, nobilissima testa, ombreggiata da pensiero anche nel

Fig. 369 — Piacenza, San Savino. Crocifisso

sonno di morte. Sebbene lisce, come consunte dalla raspa dell'intagliatore, le forme rendono il senso mistico della grande figura. Siamo già nel secolo XIII, anche dopo che

l'augusta Regina del duomo d'Alatri sorgeva sull'altare « nell'imponente immobilità, nella calma perfetta, in un'aria misteriosa di sogno ».[1]

D'intagli non eseguiti a scopo sacro citiamo la cassettina

Fig. 370 — Modena, Cattedrale
Particolare del Crocifisso nella prima cappella a sinistra

con rappresentazioni cavalleresche del Museo Cristiano di

[1] G. Fogolari, op. cit.

Brescia (fig. 371-373). Nel coperchio si vede un guerriero che abbassa la lancia e trafigge nel ventre il cavallo dell'avversario, il quale muove contro di lui con una gran daga. Un albero divide questa scena dall'altra, dove una donna, con veste a grandi maniche e a ricami, eccita contro un mostro un cavaliere armato di flagello. Nell'altra faccia del coperchio, un cavaliere in sella, con un leopardo dietro e un falco in pugno, preceduto da un altro leopardo, da cani e da un falco,

Fig. 371 — Brescia, Museo Cristiano. Cassetta intagliata

e innanzi a questi un cervo e un cavaliere incontro. In una delle due facce principali, due cavalieri a capo dei loro eserciti che si scontrano, e uno di essi che figge la lancia nel collo del nemico; nell'altra, un re e una regina che seggono presso tre edificî segnati da una croce, e una chiesa, un battistero, una torre; innanzi alla coppia reale, tre sovrani recanti doni e tributi; appresso, i loro cavalli, e, più in là, un guerriero che abbraccia un re. Nelle cornici si vedono bestie allungate, dalle cui fauci escono e svolgonsi de' rami. In una delle facce minori è il leone di San Marco sul libro degli Evangeli; poi bestie con testa di volpe, ali di drago e coda di serpente, le quali s'inseguono e s'azzannano. La legatura della cassettina è alla saracena, di metallo dorato; le vesti

delle figure sono a righe incavate; le foglie, come cuori rientranti l'uno nell'altro, sempre con le parti interne incavate.

Questa cassettina, la quale si designa veneziana per il leone alato che sta sul libro, è del secolo XII; essa è in legno e non in avorio, che fu usato ove prevalse la maniera bizantina, specialmente nell'Italia meridionale, in cui è il singolare paliotto di Salerno. Vuolsi che pure nel Veneto l'avorio trovasse gl'intagliatori delle così dette cassettine

Fig. 372 — Brescia, Museo Cristiano. Cassetta intagliata

civili bizantine; ma, come dicemmo altra volta, questa ipotesi non ha fondamento sicuro.[1] L'oscurità avvolge i modesti intagliatori in legno dell'età romanica, benchè la loro arte popolare si svolgesse secondo i bisogni del culto e della vita.

* * *

L'oreficeria seguì la maggiore scultura, nel fondere e sbalzare metalli, e la pittura nel niellare e smaltare. Seguendo la scultura, progredì con éssa nell'età romanica; andando a rimorchio della pittura, si mostrò del pari soggiogata dall'arte bizantina.

[1] Vedasi vol. I, pag. 512 e seg.

Nell'Archivio Capitolare di Vercelli è una coperta d'un Evangilario (fig. 374) con iscrizione che ricorda Berengario, probabilmente il secondo:

✠ PRESVL HIC EVSEBIVS SCRIP-
SIT SOLVITQ. VETVSTAS : REX BE-
RENGARIVS SED REPARAVIT IDEM
. . . .

Questa coperta anteriore si fregia dell'immagine di EVSEB*ius* EP*iscopu*S, sbalzata nella lastra metallica a incavo, come suggellata, contornata da cordoni attorti e da girari di rami con foglie arricciate alla bizantina, e con viticci

Fig. 373 — Brescia, Museo Cristiano. Cassetta intagliata

annodati nel loro incrocio a trifoglio, formati dall'intersecazione di tre archetti.

Nella coperta posteriore (fig. 375) Cristo è dentro una mandorla limitata da due cornici a fuseruole, con disegno a spiga o a resta di pesce tra l'una e l'altra. I tre archetti intersecantisi si vedono in un pluteo a Santa Maria degli

Fig. 374 — Vercelli, Duomo. Tesoro, Coperta anteriore dell' Evangilario d' Eusebio

Angeli, presso Assisi, ascritto al secolo IX,[1] e in uno del duomo di Aquileia (1019-1045);[2] e il disegno *spicatum* in molte forme ornamentali del IX secolo. Ai quattro angoli sono i simboli degli evangelisti, con i libri sacri, pure segnati ne' contorni da cordoni torti, come filigranati, che fanno l'effetto di file di tondetti o di perle.

Il Labarte,[3] discorrendo di quest'opera, notò che le figure erano troppo corte, e soggiunse che la bella maniera importata dai Greci nel IX secolo era sparita. Probabilmente egli giudicò il lavoro sulla brutta riproduzione datane dal Gori;[4] altrimenti avrebbe dovuto convenire che, specie per l'ornato della faccia anteriore, la maniera greca ricominciava invece a influire sull'arte occidentale nello scorcio del X secolo.

E quanto influisse in seguito, si può vedere nelle altre coperte d'un lezionario dello stesso duomo di Vercelli: nell'anteriore, la Crocifissione in lastra d'oro, Maria e Giovanni ai lati della croce, i quattro simboli evangelici, il sole e la luna entro due tondi, fasce filigranate intorno alla croce con castoni di gemme, l'orlatura con angioli rilevati entro dischi (fig. 376); nella posteriore, un San Michele in lastra d'argento sbalzata, e sottili, eleganti ornamenti nell'orlo (figura 377).

È un'imitazione di opera bizantina che ricorda negli smalti la coperta del vescovo Ariberto nel duomo di Milano,[5] benchè molto più progrediti. Le scritte latine dimostrano che l'opera fu eseguita nell'Occidente. Essa è, insieme con quella d'Ariberto, un saggio rarissimo dell'arte dello smalto nell'età romanica. Ed è pure notevole saggio del progresso dello sbalzare i metalli nel bel San Michele e nella fascia con rami, che terminano in gigli alla bizantina, di tanto superiore alla coperta posteriore del codice (fig. 378)

---

[1] CATTANEO, op. cit., pag. 168.

[2] RIVOIRA, op. cit., pag. 335.

[3] LABARTE, *Histoire des arts industriels*.

[4] GORI, *Thesaurus veterum diptychorum*, t. III, pag. 18

[5] Vol. II, fig. 490.

Fig. 375 — Vercelli, Duomo. Tesoro. Coperta (posteriore) dell'Evangilario d'Eusebio

donato dal vescovo Ariberto alla cattedrale milanese, con figure sbalzate così da sembrar contornate da un grosso filo.

A Venezia l'oreficeria rimane bizantina, come si vede nella Madonna col Bambino del South Kensington Museum,

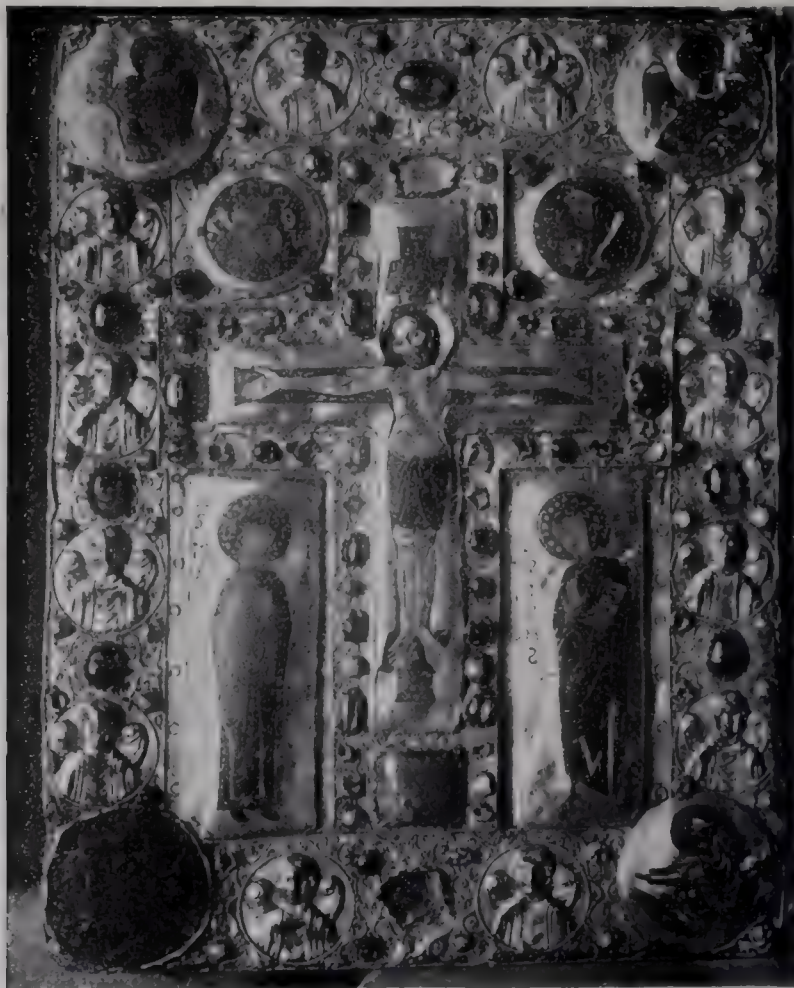



Fig. 376 — Vercelli, Duomo. Tesoro - Coperta smaltata

già nella cattedrale di Torcello (fig. 379), assegnata al XII secolo, recante quest'iscrizione, preghiera del vescovo Filippo:

Θ(EE) K(YRIE) EPO	IΘHTO
CO ΔOY	ΛO ΦHΛI
HO EHIC	KOHO

E aggiungiamo agli esempî già dati [1] la coperta bizantina, benchè rimaneggiata ne' margini, del tesoro della basilica di San Marco (fig. 380). Ed anche una piccola teca del

Fig. 377 — Vercelli, Duomo. Tesoro - Coperta dalla parte opposta alla suddetta

British Museum (n. 284), che è simile per fattura all'anello niellato del Museo di Palermo, e reca, in una faccia, le

[1] Vol. II, fig. 473 e seg.

rappresentazioni della Natività e dell'Adorazione de' Magi in minutissime figure; nell'altra opposta una croce coi nomi dei Santi Cosma e Damiano (fig. 381-382). Insieme con l'anello

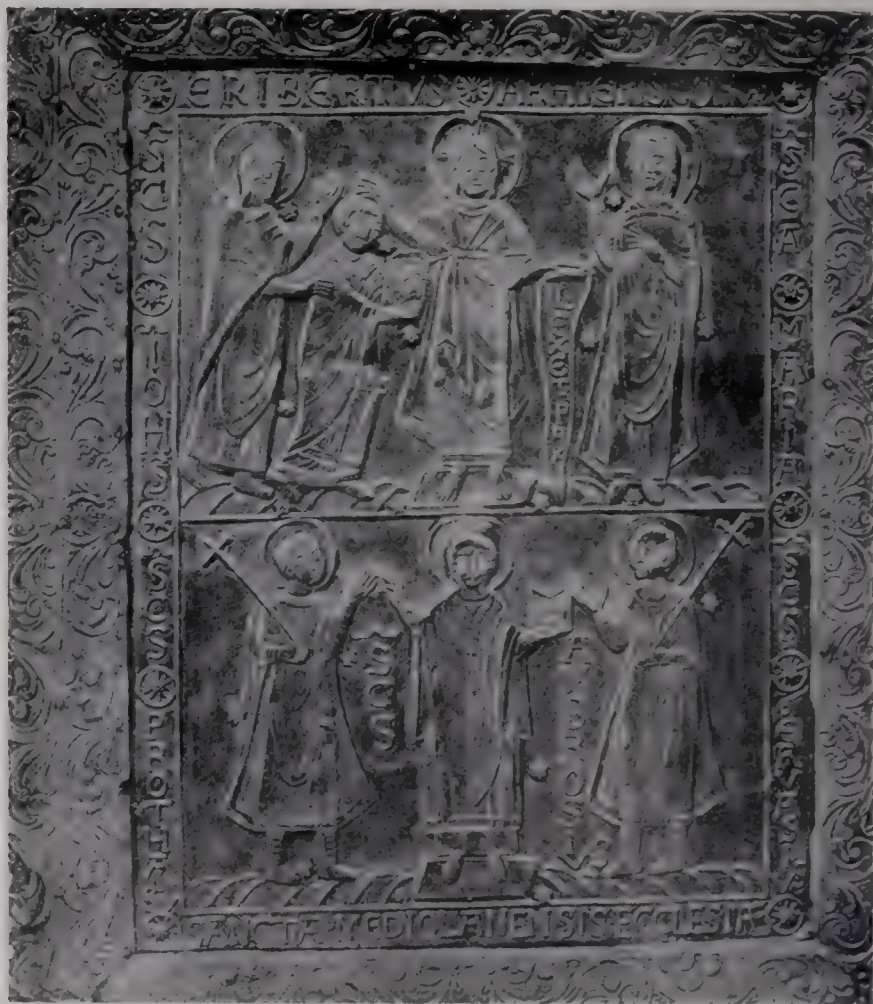



Fig. 378 — Milano, Duomo. Coperta d'Ariberto

di Palermo, la teca è il più antico saggio dell'arte del niellare, dell'incrostazione di pasta vitrea nel piano inciso del metallo.

Tutti questi saggi però non ci mostrano ancora una stretta attinenza dell'arte dell'orafo con quella della scultura romanica. Essa si dimostra più facilmente nei crocifissi delle

chiese, formati da lastre sbalzate di rame: esempio, i due grandi delle cattedrali di Casal Monferrato (fig. 383) e di Vercelli:

Fig. 379 — Londra, South Kensington Museum. Lastra d'oro

quello è il re sulla croce, senza spasimo, con gli occhi aperti, insegna sul labaro sacro; questo è animato da sentimento di

pietà umana nel curvo atteggiarsi e ne' grandi occhi di smalto. Tra l'uno e l'altro la distanza è di un secolo, del principio

Fig. 380 — Venezia, San Marco. Tesoro - Coperta bizantina

del XII il primo, del tempo antelamico il secondo. Anzi forse l'Antelami, quando lavorò a Sant'Andrea, ne fornì il modello,

come può supporsi studiando la testa fine dai capelli a cordoni, e le pieghe del drappo che ricopre il Cristo dal mezzo del corpo. Egli porta una corona con ornati di filigrana e con cristalli, sormontata da una croce; all'estremità del braccio destro della croce sta la Vergine, a quella del sinistro doveva stare San Giovanni in una lastra ora caduta. Sopra il capo del Cristo stanno il sole e la luna; e ai suoi piedi si rivede Gesù trionfante che va al limbo; in un piano inferiore, un donatore ginocchioni benedetto da un santo vescovo e seguíto da un angiolo con un turibolo.

Fig. 381 — Londra, British Museum
Teca niellata

D'altri saggi d'oreficeria romanica nell'Italia superiore possiamo citare le colombe eucaristiche nella cattedrale di Borgo San Donnino, nella chiesa di San Nazario a Milano, e nella badia di Frassinoro, nell'alto Modenese, un altare portatile in forma di reliquiario del secolo XII nella cattedrale di Modena, un crocifisso dello stesso tempo nella cattedrale di Brescia (fig. 384), il pastorale d'argento dorato con smalti nel duomo

Fig. 382 — Londra, British Museum
Teca niellata

Fig. 383 — Casal Monferrato, Duomo, Crocifisso

di Milano, il paliotto d'argento nella chiesa di San Salvatore a Venezia, una coperta d'evangilario nella badia di Nonantola (fig. 385). L'evangilario, appartenente al secolo XII, è detto

Fig. 384 — Brescia, Cattedrale. Crocifisso

della Contessa Matilde, ed è coperto da tavolette di legno rivestite di lamine d'argento lavorate a sbalzo e dorate; in una, Dio benedicente entro una mandorla incorniciata da una fila

di piccole perle e da una serie di foglie trilobate; nei quattro angoli, i simboli degli evangelisti rilevati sul campo della lamina a reticolato; ne' margini, una fascia con perline e foglie. Questa decorazione si ripete nel contorno della coperta posteriore, dove pure il campo del rettangolo è a rete, come in un reliquiario bizantino nel tesoro di San Marco,[1] ma qui con puntolini tra i rombi risultanti dall'intersecazione delle linee. Nella faccia della coperta posteriore è la Crocifissione, in una forma propria della seconda metà del secolo XII, alla quale appartiene pure il codice miniato.[2]

Che la coperta sia sincrona al codice, risulta per via di confronti, non solo con la scultura contemporanea, ma anche col lezionario, n. 72, nell'archivio di San Gaudenzio di Novara, dove è pure nella coperta anteriore il Crocifisso, e nella posteriore il Cristo tra i simboli evangelici, di un'estrema rozzezza propria degl'incunabuli dell'arte alla fine del secolo XI.

Una cassetta romanica, ad Arbe, in Dalmazia, contenente le reliquie di San Cristoforo, è degna infine di menzione.[3] Sul coperchio, il Cristo in trono, l'aquila e il leone; San Giovanni Battista con l'aquila e il monogramma; San Cristoforo in mantello reale, coi donatori ai piedi; la mano divina e un angelo col libro degli Evangeli. In una faccia dell'arca, il re ordina e il saettatore lancia le frecce, che Dio trattiene e fa cadere al suolo, lasciando il santo slegato dal tronco cui era affisso; in un'altra, la decapitazione di Cristoforo (fig. 386); nella terza, tre santi con rotulo nelle mani; nella quarta, tre sante, due con una croce. Un altro reliquiario, non costruito così fortemente su modelli romani nel secolo XII, ma con forme allungate, indebolite, arcuantisi, del principio del XIII, si vede nel tesoro del duomo di Zara (fig. 387 e 388), insieme con due altri in forma di braccio terminate dalla mano benedicente, l'uno con fili aggirati fittamente e con castoni di gemme

---

[1] Vol. II, pag. 655, f. 481.

[2] CESARI, *Saggio storico artistico: Nonantola*. Modena, 1901.

[3] R. EITELBERGER, *Die Mittelalterlichen Kunstdenkmäle. Dalmatiens*, pag. 150.

Fig. 385 — Nonantola, Badia. Tesoro - Coperta dell' Evangilario detto della Contessa Matilde

lungo la superficie conica, l'altro con pianticelle che formano ellissi terminate da foglie.

Di lavori in ferro nell'età romanica vanno segnalati i fornimenti di porte in Sant'Antonino di Piacenza e presso la chiesa della badia di Vezzolano, a grandi lastre gigliate a mo' di quelle delle porte nelle chiese di Francia. Parte de' fornimenti, specie gli anelli da porta, rimangono qua e là, e ne ricordiamo tra gli altri uno nella chiesa di Lovere, due nella cattedrale di Oristano con la data MCCXXVIII, e due altri alla cattedrale di Susa; ma ancora ci resta di meglio nella decorazione delle porte laterali di Borgo San Donnino, dove in una dalle fasce ferree si sprigionano rami che terminano a foglie stellate; nell'altra, serpentelli che alzano dal fusto la testa (fig. 389); fasce o lastre, rami e serpentelli incisi a stelle, a losanghe e a cerchietti.

* * *

Della pittura romanica nell'Italia abbiamo poche tracce. I documenti ricordano la considerazione in cui eran tenuti gli affreschi della cattedrale di Reggio nell'Emilia, se il Comune proibiva di far fuoco e fumo nella piazza, per timore che ne soffrissero danno; ma oggi gli scarsi e guasti frammenti dell'ampia rappresentazione del Giudizio Universale non permettono quasi di farci un'idea del grandioso effetto risultante. Nè i nomi di Martino da Gorgadella, pittore dell'anno 1096, di Alberto da Marzolaria, ricordato l'anno 1103, e di maestro Ardimento, che dipinse il chiostro di San Prospero nel 1192, [1] riempiono il vuoto delle nostre cognizioni sul fiorire della pittura romanica. Meglio che all'esterno della cattedrale di Reggio, nella cella campanaria, sull'archivolto della porta d'entrata, si può vedere

---

[1] G. B. VENTURI, *Notizie di artisti reggiani*, in *Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le provincie modenesi*, serie III, vol. II, p. I, 1883.

conservato un angiolo grandioso, dipinto principalmente con terra rossa, librato sull'arco, come se questo tracciasse la volta del cielo.

A Modena pure, nella cattedrale, si hanno tracce delle antiche pitture che la rivestivano; non però i ritratti d'Azzo

Fig. 386 — Arbe (Dalmazia), Duomo. Reliquiario

d'Este dipintivi per ricordarlo alla esecrazione popolare, quando la città conquistò la libertà municipale. Gli archi delle gallerie che girano intorno alla chiesa, e le spalle di essi, e le pareti di fondo, erano in gran parte dipinti: ancora si vedono angioli vestiti alla bizantina, con globo crocigero, parecchi santi, uno recante una corona nelle mani

velate dalla clamide. Più importante dovette essere la pittura nella nicchia sovrastante alla porta dei Principi, un colossale San Geminiano a cui Dio dall'alto appariva entro un clipeo.

Bizantineggiano ancora i frammenti della pittura di una Adorazione de' Magi nella sagra di Carpi, dove le carni delle

Fig. 387 — Zara, Duomo. Reliquiario

figure sono preparate di verde, ravvivate di rossetto alle guance, e i capelli come manipoli legati nel mezzo.

A Ravenna i documenti accennano nel 1216 a *Ioannes pictor*, e a pitture nel 1246 eseguite «nella chiesa di Nostra Donna in sul lido Adriano».[1]

A Bologna fiorì nel 1090 *Gandulfinus pictor;* [2] Guido

---

[1] FANTUZZI, *Memorie ravennati*, Venezia, 1803, I, 347, e II, 200.

[2] RICCI, *La pittura romanica nell'Emilia*, Bologna, 1886.

dipinse nel 1177 a San Francesco di Bassano;[1] Antonio di Orlando, detto Cicogna, pittore e miniatore (1265-1287), di-

Fig. 388 — Zara, Duomo. Altra faccia del reliquiario

pinse certe figure nel palazzo bolognese del Popolo,[2] l'ultimo anno che si ha notizia di lui.

A Ferrara, un pittore Gelasio, che dipingeva verso la metà del secolo XIII, se si deve dar fede al documento

---

[1] VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere dei pittori di Bassano*, Venezia, 1775.
[2] F. MALAGUZZI-VALERI, *La miniatura in Bologna*, Firenze, 1896.

prodotto dal Baruffaldi,[1] aveva appreso l'arte a Venezia dal maestro Teofane di Costantinopoli.

A Parma, in un documento del 1068, è parola di Everardo prete e pittore.[2] La facciata della cattedrale doveva essere dipinta, come quella di Reggio d'Emilia, e le volte delle gallerie portano ancora le tracce degli antichi affreschi, che Guidolino da Enzola proteggeva dalle sassate dei monelli.[3]

Parecchi frammenti di pittura della seconda metà del secolo XII si vedono nel Museo di Verona, provenienti dalla chiesa di San Nazario e da una casa a Regaste San Zeno. Nella cripta della chiesa di San Zeno, su di un pilastro, è una Madonna col Bambino del principio del XIII secolo, tutta bizantineggiante.

Nell'abside in Aquileia è dipinta la Madonna col Bambino entro una mandorla, con a destra i Santi Ermagora e Fortunato e il vescovo Popone che offre il modello della basilica, da lui rinnovata, alla Vergine; e a sinistra l'imperatore Corrado, il figlio Enrico e l'imperatrice Gisella. Nella zona sottostante, figure colossali di beati presentano corone. Nella cripta della basilica son dipinte la leggenda di Sant'Ermagora e la passione di Cristo assistito dai santi patroni d'Aquileia: il tutto colorito sotto l'influsso bizantino.

Ma più di queste ed altre vestigia della pittura romanica, ci attestano del perdurare delle forme bizantine nell'arte pittorica sino alla fine dell'età romanica, cioè presso al limitare del Trecento, gli affreschi di San Pietro in Civate, di cui abbiam già tenuto parola,[4] l'affresco nella cappella di Sant'Eldrado nella Novalesa, l'interna decorazione del battistero di Parma.

---

[1] BARUFFALDI, *Vita de' pittori e scultori ferraresi, con annotazioni*, Ferrara, Taddei, 1844 [illegible]

[2] MICHELE LOPEZ, *Il Battistero di Parma*, Parma, 186[illegible]

[3] ODORICI, *La Cattedrale di Parma*, Milano, 1864.

[4] Vol. II, pag. 383 e seg.

Fig. 389 — Borgo San Donnino. Porta laterale a destra

Alla Novalesa la composizione dell'abside è ispirata ai musaici greci: l'arco ha nel mezzo una croce gemmata e una fascia con foglie arricciate alla bizantina, nella conca, entro i cerchi del cielo stellato, il Cristo benedicente alla greca, sopra un seggio con cuscini all'orientale; ai lati, i due arcangeli Gabriele e Michele, i cui nomi, scritti in latino, portano il labaro col monogramma cristiano, grandi stole gemmate e perlate, ali a lunghe penne in gradazioni di colore come ne' musaici bizantini di Cefalù. Sotto i cerchi, dove siede Cristo con i piedi su una predella, San Niccolò e Sant' Eldrado, abate del monastero, stendon la mano tra le finestre dagli sguanci ornati di fasce luminose come ne' musaici. Ai piedi dei santi si prosternano supplici due monaci, piccole figure, quasi bocconi, al modo orientale.[1]

A Parma, il battistero è il maggior monumento della pittura romanica nell'Italia settentrionale (fig. 390); ma esso è pur di carattere così bizantino, da farci conchiudere come l'arte indigena prima di Giotto subisse in generale il dominio della grand'arte fiorita a Bisanzio. Nel sommo del battistero è uno spazioso velabro, tutto stellato, limitato da una greca; al disotto, nella zona in giro, segnata da verdi strisce su fondo azzurro, stanno i dodici apostoli seduti in seggio d'onore, e i quattro evangelisti, di cui tre con le teste bestiali e i corpi umani. Un'altra fascia si stende più sotto, oro e verde, su due finestre tonde e due quadre, che s'aprono tra contorni di rami e fiori rossi a tre lobi; tra finestra e finestra è la schiera solenne de' patriarchi e de' profeti; il Cristo onnipotente in augusto seggio, fra la Vergine, maestosa matrona (fig. 391), e il Battista. Barlaam con in capo un drappo a strisce colorate, che cade e gli gira intorno al collo, sembra un orientale; Salomone è di aspetto giovanile, femmineo; Amos, con le piccole

[1] CARLO CIPOLLA, *Monumenta Navaliciensia vetustiora*, vol. I, Roma, 1898. (Istituto storico italiano. *Fonti per la Storia d'Italia*). L'A. accenna anche ad altri affreschi, che attribuisce al secolo XIII, della cappella di Sant' Eldrado, lamentandone il guasto e rifacimento.

mani dai tendini finamente segnati, è grandiosissimo. Sotto la monumentale schiera svolgonsi le storie di San Giovanni

Fig. 390 — Parma, Battistero. Interno

Battista sul fondo azzurro, dove aleggiano angioli dalle rosse clamidi e dalle tuniche verdi, con le ali a molte gradazioni di

colore (fig. 392). Zaccaria, in tunica rossa listata d'oro, con manto verde orlato e frangiato d'oro splendente, ascolta l'annunzio dell'angiolo. In seguito è rappresentata la nascita di San Giovanni Battista, con le levatrici acconciate con una cuffia, come parecchie donne nell'Ottateuco vaticano (n. 747) e con vesti di tre colori, roseo, giallo e verde, dominanti nel pallio degli angioli e generalmente in questo ciclo pittorico. La scena della folla che segue Giovanni nel deserto è in parte vestita all'orientale, come tante figure del suddetto Ottateuco, così da farci pensare che il modello bizantino cui dovette ispirarsi il pittore appartenesse all'arte che informò quel prezioso codice vaticano.[1] Anche nella scena seguente della predicazione di Giovanni può vedersi traccia del modo proprio d'inventare dei Bizantini. Come nei musaici di Santa Maria Maggiore in Roma, là dove Isacco dice a Giacobbe che Iddio gli doni abbondanza di frumento e di mosto, l'artista fece crescere accanto alla casa del vecchio benedicente grosse spighe, alberi, frutta, e fece volare uno stuolo d'uccelli sulla terra feconda, così qui, per dar forma viva alla parabola raccontata da Giovanni, il pittore figurò una pianta con una scure ai piedi. Seguono due profeti, uno di qua e di là dalle finestre, con ornati nell'orlo delle tuniche similissimi a quelli dell'arco dell'abside citato della badia di Novalesa. Poi si vede Giovanni che battezza le genti; il suo incontro con Gesù innanzi a una folla, tra la quale è un giovane con turbante in capo (fig. 393); il battesimo di Cristo nelle onde del Giordano bianche, serpentine, parallele, ove il fiume è rappresentato ignudo con una crocetta rossa in mano, alla maniera bizantina (fig. 394). Quindi Giovanni rimprovera Erode; poi è chiuso nel carcere, e due suoi discepoli partono per annunziare l'avvenimento a Gesù, mentre una turba supplice d'infelici fa ressa intorno a lui.

[1] A Siena, nella Galleria, in un polittico, vedonsi le storie della vita di San Giovanni, alcune similissime a queste del battistero, così da far pensare che esistesse un modello comune bizantino.

Infine, Giovanni tratto di carcere e decollato, e Salome che porta il triste dono a Erode nel convito.

La scena del battesimo di Cristo è ripetuta nella nicchia dietro l'altare, anche col piccolo Giordano ignudo, come nelle miniature bizantine, con le note più gaie del colore nelle tuniche

Fig. 391 — Parma, Battistero. Particolare della figura della Vergine

verdi, azzurre e rosse degli angioli, lumeggiate di bianco, con ombre verde-azzurre sul verde e sull'azzurro, o di un rosso più intenso sul rosso, ornate nelle maniche da liste con luci

d'oro. Castani sono i capelli, le carni abbronzate con verdi ombre diafane; i colori, in generale, chiari e lucenti gli ornati

• Fig. 392 — Parma, Battistero. Particolare della figura d'un angiolo

e i nimbi, d'oro. Sotto la zona con le rappresentazioni della vita di San Giovanni girano archetti con figure dipinte nei timpani e nei pennacchi, tra arco e arco. Nelle lunette, scene bibliche; ne' pennacchi, le allegorie delle quattro dimensioni,

Altitudo, Longitudo, Latitudo, Profonditudo, dei quattro fiumi del paradiso versanti acqua da un *rython*, dei quattro elementi, delle quattro stagioni, sempre quattro di numero come gli evangelisti, come le virtù cardinali, ecc.[1]

Infine, nel fondo delle lunette con i rilievi dell'Antelami vi sono altre pitture con santi, in una anche San Francesco

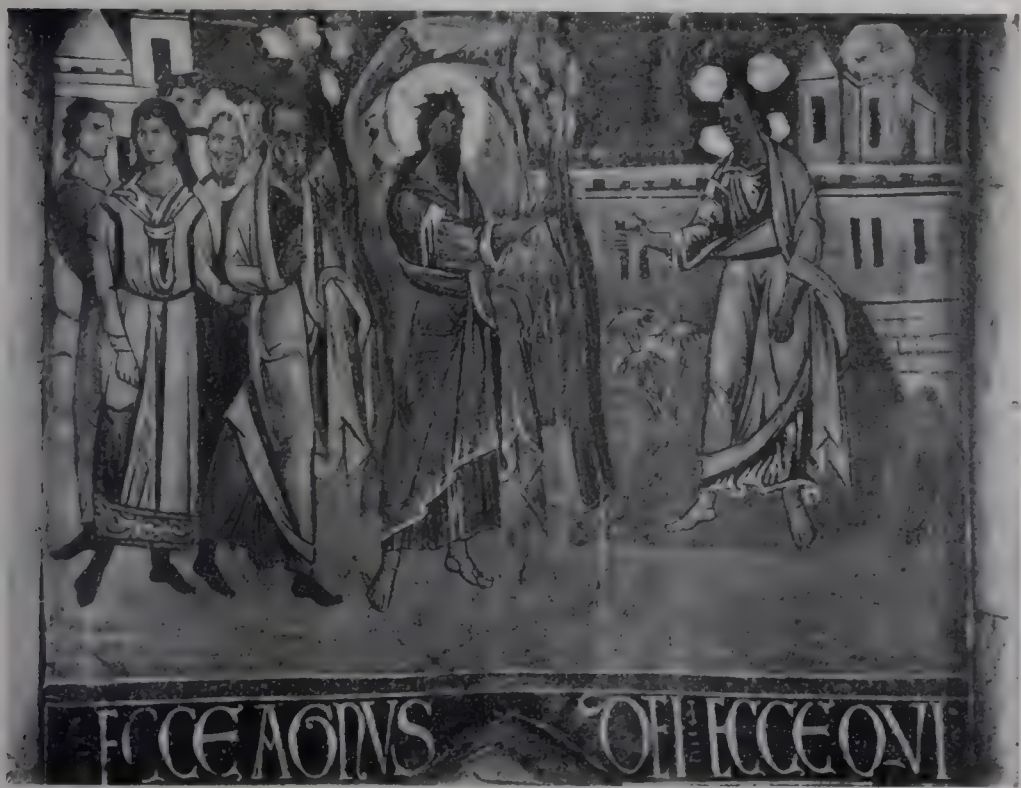



Fig. 393 — Parma, Battistero. Incontro del Battista con Gesù

nimbato, che basta a dimostrar posteriori al 1226 quelle pitture. D'altronde, alcune mostrano le tracce delle intemperie, della pioggia cadente lungo i muri prima della copertura del battistero, compiuta nel 1283,[2] e sono quindi anteriori a questa data, probabilmente della metà del secolo XIII.

---

[1] Vedi la descrizione degli affreschi nell'opera citata del Lopez.

[2] Così ha osservato il dott. Pietro Toesca, che si prepara a illustrare degnamente in una monografia il monumento pittorico nel VI volume de *Le Gallerie nazionali italiane*, in corso di pubblicazione.

D'altre pitture, dove l'elemento indigeno si faceva largo tra i canoni bizantini, potremo citare alcuni frammenti della

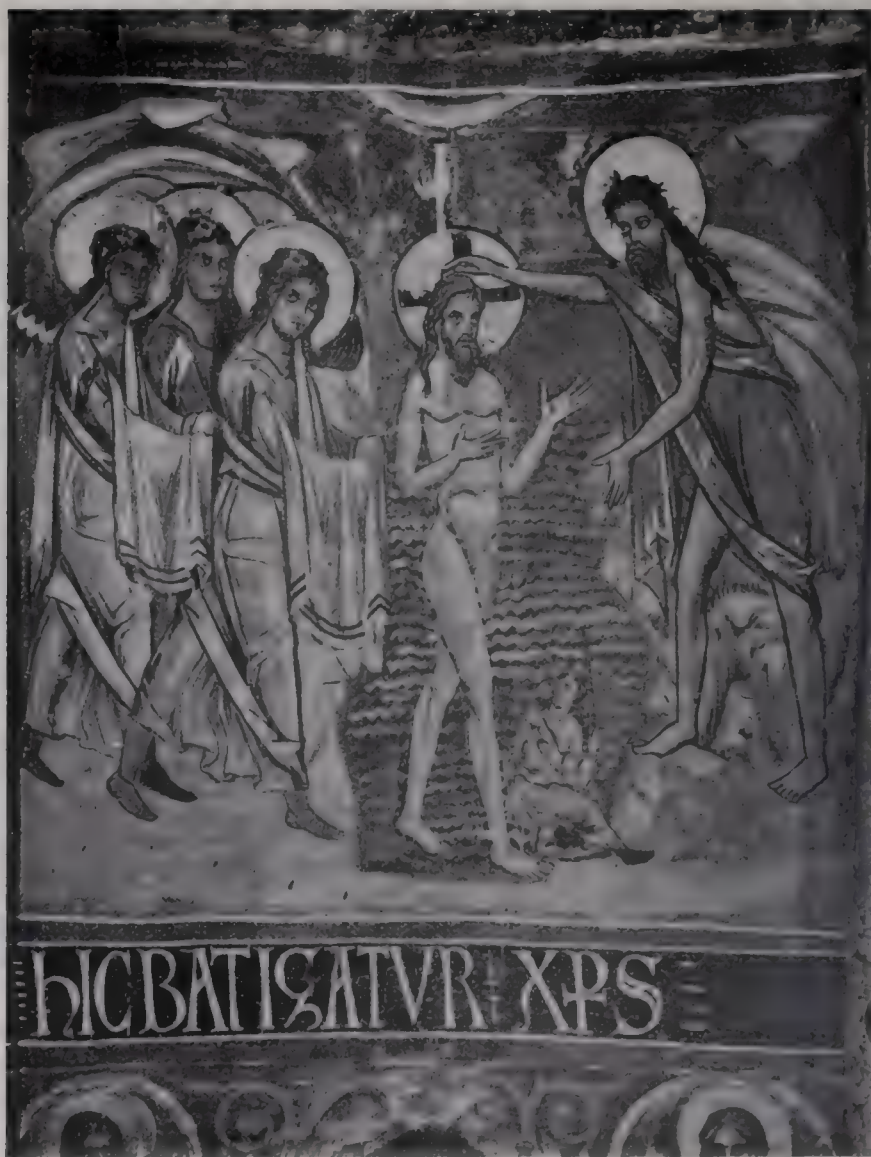



Fig. 394 — Parma, Battistero. Battesimo di Gesù

cattedrale di Piacenza, uno dei quali con santi della chiesa piacentina, che pregano il Giudice eterno per i morti che sorgono dalle tombe con le mani bramose stese in alto, mentre i reprobi passano, s'avviano piangenti al loro triste destino (fig. 395).

Ma già qui s'intravvede lo stile nuovo della pittura italiana al tramonto dell'età romanica.

Ne' palazzi e ne' castelli possiamo citare gli affreschi di Castelbarco, presso Verona, dove abbiamo una rappresentazione profana: in una parete, una città fortificata da cui

Fig. 395 — Piacenza, Cattedrale. Frammento pittorico

sembra allontanarsi una schiera di combattenti con lunghi scudi contrassegnati, come i pennoni delle loro lance, da un leone rampante; un arciere, innanzi a loro, scocca l'arco contro un altro gruppo di armigeri volto verso la città; intanto una coorte di cavalieri avanza a sinistra, e nel primo piano s'impegna tra i soldati la lotta. Nella seconda parete, a destra, due armati di corazza, coperto il capo di bende di

squame di ferro tessute con retine che si chiamano *maiate*,[1] duellano; nel basso, lottatori abbrancati; a sinistra, un castello turrito, e un santo cavaliere che uccide un drago. Nella terza parete, sopra animati destrieri vengono a tenzone molti cavalieri, alcuni con scudi ovali quadrettati e segnati da quattro rosette a cinque petali; e di sotto, molti fanti con elmo appuntito, coperti di maglie di ferro, si azzuffano. Nella quarta parete, una battaglia in alto e una nel primo piano con combattenti animatissimi, benchè difesi da scudi più grandi delle loro persone.

In queste scene del secolo XIII, non vincolate dalle regole bizantine, la vita è maggiore che non sia nelle pitture sacre. Il disegno è più debole, la costruzione men sicura e piena delle figure, ma vi si manifestano tentativi di libere e nuove forme. Perciò citiamo anche il fregio, benchè puerile, all'esterno del palazzo comunale di Novara, dipinto alla fine del secolo XIII, dove si vedono cavalieri e fanti su fondo bianco; e così il fregio rappresentante la guerra di Troja, ora conservato solo in copia del Museo di Treviso, già nella loggia dei Cavalieri.[2] Abbandonata a sè, quando non aveva a rappresentare immagini sacre e storie sante, la pittura cercava riflettere non le forme fiorite altrove, ma le reali sempre mutevoli nel caleidoscopio della vita. Le formule bizantine venivan meno; e l'artista fanciullo, rimasto senza le dande per muovere i passi, cadendo e ricadendo, imparava a reggersi e a correr veloce e lontano.

De' musaici del Settentrione d'Italia nell'età romanica abbiamo già parlato, trattando di quelli di Milano e di Venezia,[3]

---

[1] Vedi RICOBALDO DA FERRARA in MURATORI, *Rer. Ital. Script.*, IX, 207.

[2] Vol. II, pag. 418 e seg.

[3] Julius von Schlosser (*Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien, 1898) suppone che il fregio fosse dipinto nel 1313, ma sembra invece alquanto più antico, specialmente per la forma degli ornamenti. Il professor V. Crescini, nel *Bullettino della Società filologica romana* (n. IIII, Roma, 1903), dà conto d'altre reliquie pittoriche, pure nel Museo trevigiano, dell'età cavalleresca e della fine del Dugento, rappresentanti il duello di Ferragù con i paladini francesi, epiche gesta, e: Aristotile e la bella Campaspe, seconda la leggenda figurata anche assai tardi nel palazzo Vitelli di Città di Castello.

Fig. 396 — Pavia, Museo Malaspina. Musaico del pavimento di San Pietro in Ciel d'Oro

eseguiti sotto l'influsso bizantino. Ricordiamo anche i frammenti del grande musaico della basilica Ursiana a Ravenna, eseguito l'anno 1112, esistenti parte nella cappella di San Pier Crisologo, nel palazzo arcivescovile, parte nel Museo Civico di quella città. Un frammento di musaico di una Madonna su fondo aureo, fine assai nel modellato scuro del volto e negli occhi azzurri vivissimi, è nel Museo Civico di Bologna (n. 103). L'arte bizantina s'impone anche su questi scarsi saggi del musaico, che nell'età romanica cedeva il posto all'affresco.

Di pitture in tavola e in tela ben poco rimane nell'Alta Italia durante il periodo da noi studiato. Quel poco appartiene in gran parte alla fine del secolo XIII, come il Crocifisso del Museo Civico di Bologna (n. 190), dalle ombre verdi, dalle vive lumeggiature nel drappo che copre il Cristo dal mezzo del corpo in giù, e con San Giovanni assistente alla morte di Gesù, col bel manto rosato de' Bizantini. Che nel secolo XIII si dipingesse su tessuti può provarlo il fatto che i Parmigiani, assedianti Vittoria, la cittadella di Federigo II, portavano un vessillo dipinto con l'incoronazione della Vergine. Fra Salimbene, che narra ciò, in un altro passo della sua *Chronica* dice che nel 1233 ogni parrocchia di Parma era fornita di uno stendardo fregiato del ritratto del santo titolare.[1] Oggi non esiste quasi più traccia di que' saggi della pittura romanica, e solo, fra le tante anconette portatili, attribuite indistintamente nelle Gallerie ai maestri bizantini, converrà provarsi a cercare se qualche opera le appartenga. Non troveremo opere insigni, ma una prova di più della tenacia dei vincoli tra la pittura nostra e la bizantina sino alla fine del secolo XIII.

* * *

I musaici de' pavimenti, più che i murali, ci attestano dalla permanenza delle antiche tradizioni, e della libertà in-

---

[1] *Chronica fr. Salimbene Parmensis*, Parma, Fiaccadori, 1857.

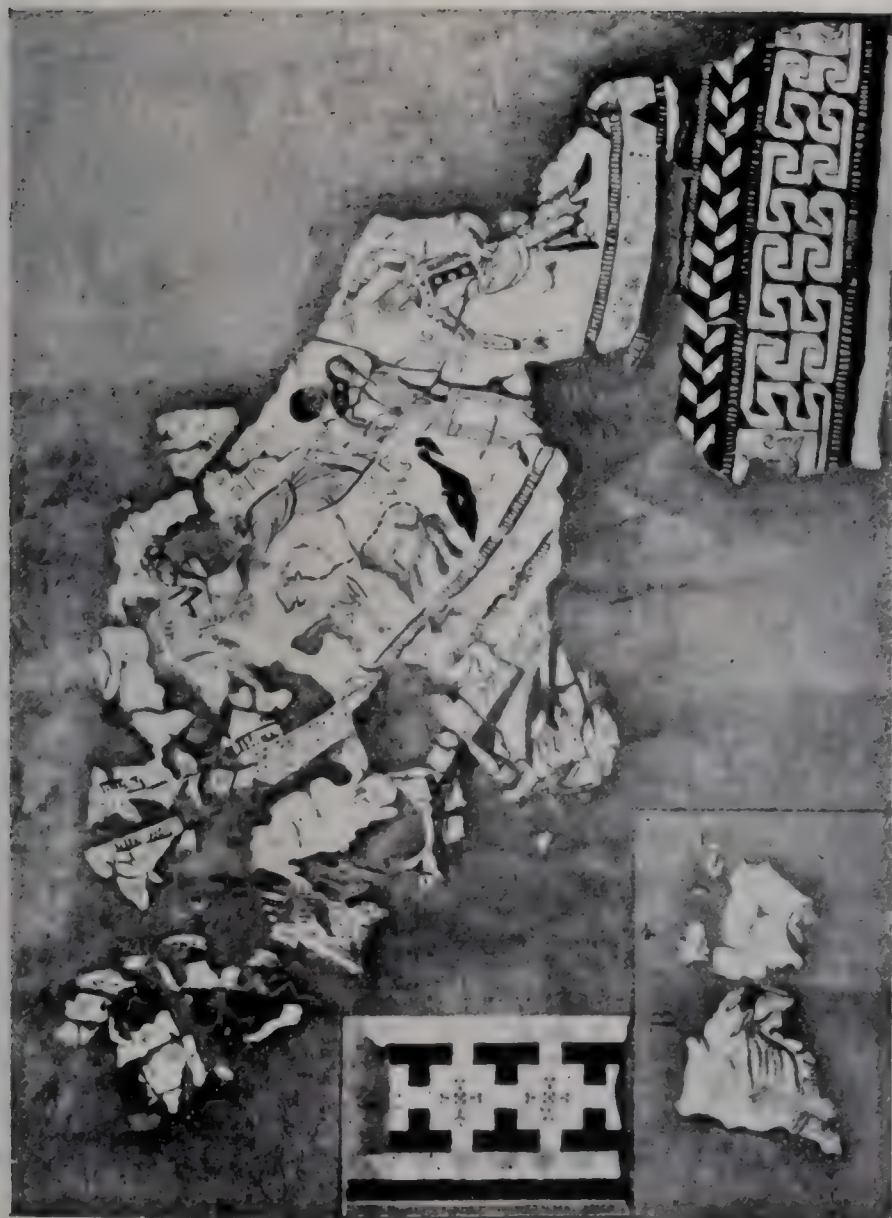



Fig. 397 — Pavia, Museo Malaspina. Musaico del pavimento di Santa Maria del Popolo

ventiva de' musivarî romanici.[1] Sono quasi tutti di data incertissima, in gran parte straordinariamente invecchiata dagli scrittori, benchè per lo più appartengano al periodo dello sviluppo dell'arte romanica, come viene attestato dalle grandi corrispondenze delle composizioni musive con le sculture delle nuove cattedrali. Uno de' più semplici è il pavimento della chiesa di Santo Stefano, a Carrara, nel Padovano, fondata nel 1027 da Litolfo da Carrara insieme con l'amplissimo monastero, e rinnovata nel secolo XIII, quando si edificò il campanile per opera di OMNEBONI ABATIS. Il litostrato, recentemente rimesso in luce,[2] è formato di dischi o ruote, di rettangoli pieni di figure d'animali o percorsi da linee ondeggianti, limitati da fasce a meandri, con foglie e bestie tra i giri de' rami, tutto in opera tessellata nera su fondo bianco.

Un altro litostrato fu scoperto nella basilica di San Pietro in Ciel d'Oro, nel braccio destro della crociera, sotto il piano moderno più elevato. È uno fra i tanti che ornavano le chiese di Pavia, *minutis lapillis strati*, ammirati nel 1330 dall'Anonimo edito dal Muratori.[3] Esso è creduto della prima metà del secolo XI,[4] ma con probabilità è del XII, del tempo prossimo alla consacrazione della chiesa, avvenuta nel 1132. È di fondo bianco, non uguale, essendovi sparsi cubetti irregolari a varî colori, con sopra figure contornate da linee di tessere nere e aventi parecchie parti campite di rosso (fig. 396). Al marmo bianco di Saltrio e di Ornavasso si

---

[1] EUGÈNE MÜNTZ, *Les pavements historiés - Etudes iconographiques et archéologiques sur le moyen âge*, Paris, Leroux, 1887.

[2] BERCHET, *Seconda relazione annuale (1894) dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto*, Venezia, 1895.

[3] MURATORI, *Rer. Ital. Script.*, t. XI: Anonymi ticinensis Commentarius de laudibus Papiae elucubratus circiter annum MCCCXXX, cap. XI, col. 19 (« Plures ecclesiae pavimentum habent minutis lapillis stratum, ex quibus per diversos colores historiales imagines, et literae sunt formatae. Quaedam in frontium et laterum lapidibus saxeis extrinsecus sculptas seu caelatas habent diversas mirabiliter et figuras; et maxima inter alias Ecclesia S. Michaelis Majoris quae incredibili et admirabili pulcritudine decoratur »).

[4] CAMILLO BRAMBILLA, *Pavimento a musaico scoperto nella basilica di San Pietro in Ciel d'Oro di Pavia*, Milano, 1886.

commisero il nero di Varenna e il rosso vivo di Svizzera,[1] e un rosso scuro, tufaceo, forse di Ostena, per formare il

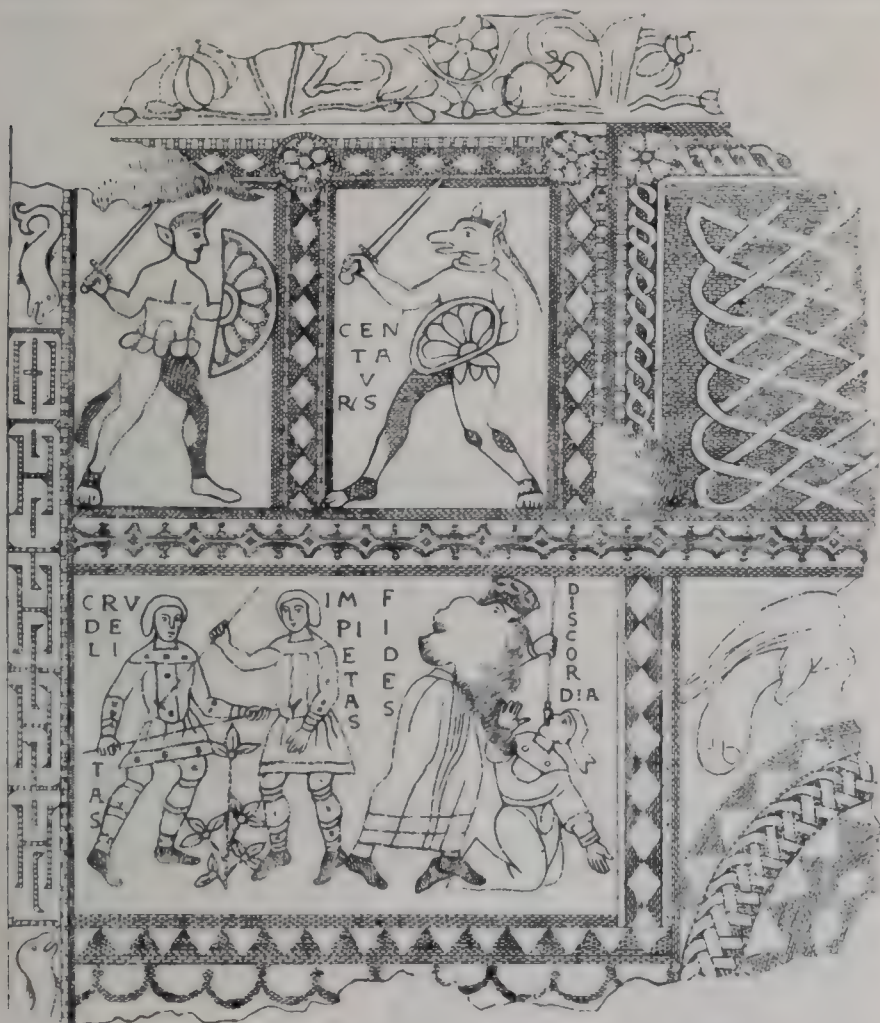



Fig. 398 — Cremona, Duomo. Musaico nel luogo detto Camposanto

pavimento con le rappresentazioni del cavaliere che uccide un drago crestuto; della fortezza merlata, dall'alto della quale una testa sporge e guarda il combattimento col mostro; del lupo, della pantera, della chimera, degli animali ritti sulle zampe posteriori, in atto di volgere l'un verso l'altro la testa minacciosa. Vedendo il musaico non si può non associarlo

[1] Un frammento di musaico nel Museo Civico di Verona mostra pure contorni neri, parti bianche, fondi rossi alle foglie, come in questo musaico pavese.

alle sculture della basilica di San Michele, nella città stessa, create da una cupa fantasia medioevale, mentre i rosoni, le stelle della fascia, variati per fondo e per colori, « ricordano », scrive il Brambilla, « litostrati di buona e remota epoca ».

Nella tribuna della basilica di San Michele vi è il litostrato col labirinto, l'anno e i mesi; a Santa Maria del Popolo ce n'era un altro prezioso, al dire del Brambilla, « per eccellente sottofondo, regolarità di cubetti, quantità di colori, preziosità di pietre adoperatevi, grandiosità di generale concetto, qualità dei simboli accessorî »; e nella chiesa

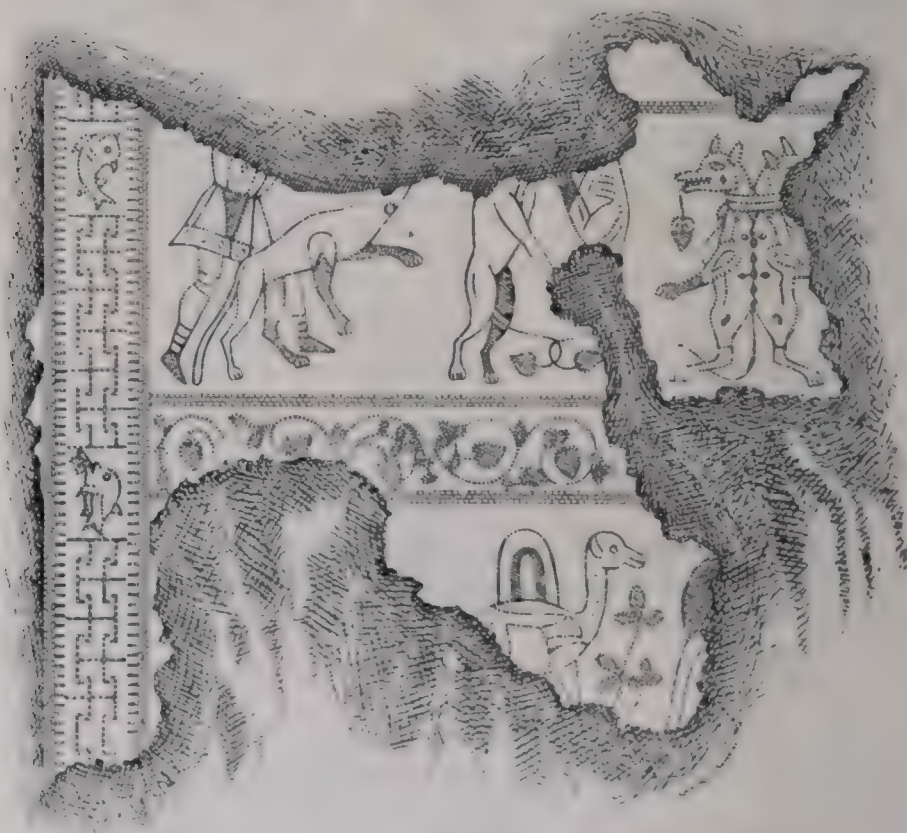



Fig. 399 — Cremona, Duomo. Musaico nel luogo detto Camposanto

suburbana di Sant'Invenzio se ne trovava un altro, scarso di colori, povero di materiali, con quattro spazi circolari racchiudenti ciascuno un animale mostruoso.

Quello di Santa Maria del Popolo, scoperto il 1854 nella navata maggiore della chiesa, ora scomposto nel Museo Malaspina di Pavia, fu attribuito dal Brambilla al secolo VIII, in cui il longobardo Ansone erigeva quella basilica, o, al più tardi, ai primi anni del secolo IX;[1] ma la rappresentazione del combattimento dei Vizî con le Virtù, ispirata alla

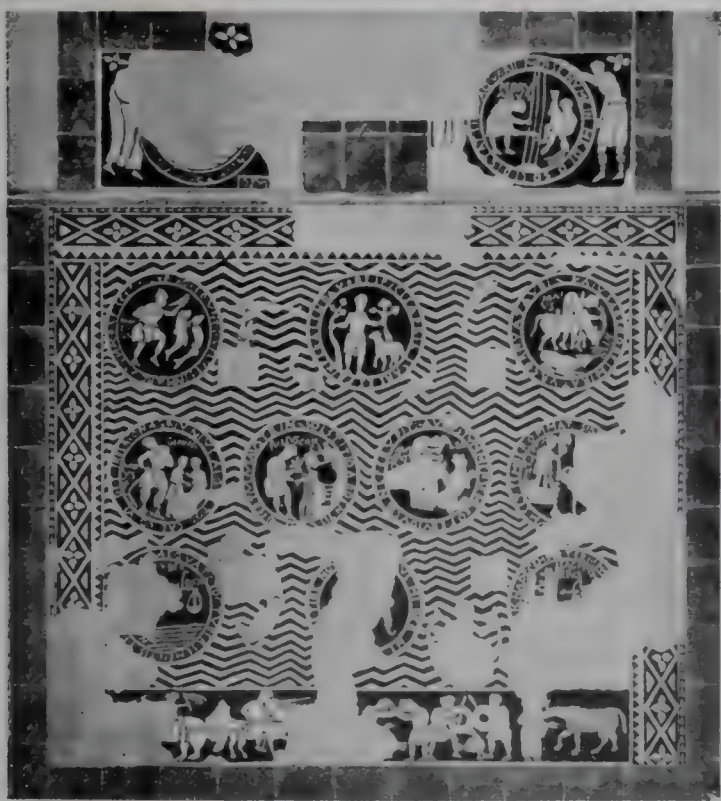



Fig. 400 — Piacenza, San Savino. Cripta - Musaico del pavimento

Psychomachia di Prudenzio, non ci sembra di tanta antichità, nè la tecnica, che nel secolo XII, co' variati colori principia a gareggiare co' musaici parietali, corrobora l'ipotesi (fig. 397). Come nella *Psychomachia* la Discordia si rappresenta trafitta nella lingua con un colpo di lancia, così nel litostrato di

[1] MOZZONI, *Tavole cronologico-critiche della storia della Chiesa universale*, Venezia e Roma, 1856 e seg.; BRAMBILLA, *La Basilica di Santa Maria del Popolo in Pavia e il suo musaico*, Pavia, 1876.

Cremona viene colpita dalla Fede (fig. 398, 399). Tra il pavimento pavese e questo il rapporto è evidente; entrambi fasciati da una greca, hanno animali e mostri misti alla scena

Fig. 401 — Piacenza, San Savino. Particolare del pavimento

di lotta dei Vizî con le Virtù. Il cremonese rappresenta ancora CRUDELITAS e IMPIETAS, un demone contro un centauro con testa di lupo, ambidue con spada e scudo; un uomo che sguinzaglia un cane contro un fessipedo, un'anitra, lupi insieme incatenati, ecc.

Il litostrato pavese, in San Michele, con la rappresentazione del labirinto nel quale Teseo lotta col Minotauro,

ha riscontro con molti altri dell'età romanica, reminiscenza dei pavimenti romani, secondo Plinio, d'uso frequente.[1] Oltre il greco eroe, c'è il biblico Davide provocato da Golia; e vi sono in altra parte i segni zodiacali e i mesi.[2] Così nella cripta di San Savino, a Piacenza, si vedeva il labirinto, e si vedono oggi i mesi (fig. 400, 401) sul fondo a linee ondeggianti, che figura il mare popolato di pesci e di sirene, con scritte copiate dall'*Eclogarium* di Ausonio.[3] Pure a San Savino è stato di recente scoperto nel presbiterio un altro musaico, dove l'anno, sollevando nelle mani il sole e la luna (fig. 402),

Fig. 402 — Piacenza, San Savino. Musaico del pavimento del presbiterio

siede sul trono, in un cerchio inscritto in un altro, con animali attorno. Entro il rettangolo in cui i cerchi sono inclusi, quattro figure, agli angoli, si stendono, s'aggirano sulla curva

[1] Otto Jahn, negli *Archaeologische Beiträge*, descrive parecchi musaici antichi dello stesso soggetto. V. Müntz, op. cit., pag. 15.

[2] Carlo Dell'Acqua, *Memoria storico-descrittiva dell'insigne basilica di San Michele Maggiore di Pavia*.

[3] V. Odorici, nelle *Tavole* citate del Mozzoni.

del cerchio maggiore. A destra e a sinistra del rettangolo, quattro scene, e fra le altre una con giocatori di scacchi,

Fig. 403 — Reggio Emilia, Museo Civico. Musaico

come a Pesaro, relativa quindi con verosimiglianza alla guerra di Troja.[1] Il musaico eseguito a tessere più grosse

[1] Secondo le leggende, Palamede o Ulisse inventarono gli scacchi durante l'assedio di [illegible] nel [illegible] sugli scacchi. Comincia con i versi:

[illegible]

[illegible]

[illegible] Leipzig [illegible]

di quello della cripta, pure notevole per le fasce ornamentali, gli è artisticamente inferiore, benchè appartenga anch'esso al secolo XIII.

I mesi si rivedono ne' frammenti de' litostrati della cattedrale di Reggio (fig. 403, 407), ora nel Museo Civico, insieme con frammenti d'altri di San Prospero e di San Tommaso. Le figure dei mesi, come quelle in San Savino, entro dischi sulle

Fig. 404 — Reggio Emilia, Museo Civico. Musaico

onde del mare, sono formate di tessere bianche contornate di nero su fondo rosso. Gli altri frammenti del duomo rinvenuti nel 1878 recavano la scritta: PETRUS FECIT | ISTAM...,[1] probabilmente avanzo d'un'iscrizione votiva consueta nei litostrati delle chiese eseguite a spese de' fedeli. Il disegno de' musaici è poverissimo: un semplice contorno a tessere nere disegna

[1] Forse dopo ISTAM seguiva un P e AN, che si lessero DE ANNO, mentre probabilmente leggevasi PRO ANIMA... Corrado Ricci in quel *Petrus* vide il nome dell'autore del lavoro (*La pittura romanica dell'Emilia*, Bologna, 1886); altri il vescovo Pietro di Reggio (1187-1210).

MILIO CAMPANARIUS (fig. 408),[1] mentre altri, che potrebbero dirsi d'*opus tessellatum* misto all'*opus sectile,* mostrano un gran progresso. Inoltrando il secolo XII, la tecnica migliora, i cubi si tagliano più regolari, si dispongono più ordinati,

Fig. 405 — Reggio Emilia, Museo Civico. Musaico

si congiungono più esattamente, i passaggi di colore sono men crudi, gli effetti più ricchi.

Ancora i mesi si vedono riprodotti ne' frammenti de' musaici dell'Hôtel de Cluny, provenienti da Saint-Denis, ascritti,

[1] Nel *Bulletin de l'Institut de correspondance archéologique* (1844, pag. 182) è descritto il musaico al tempo della scoperta così: « Un musaico rappresentante i segni dello zodiaco, le figure dei mesi e delle stagioni dell'anno, e lo stemma dei signori Taccoli, due de' quali ivi nominati, cioè Achille ed Oliviero ». Achille e Oliviero invece non possono essere se non i due eroi delle leggende troiana e bretone.

benchè differenti dai nostri, a musaicista italiano, vivissimi di colorito, su fondo color d'ambra e vetri con foglie d'oro, con ornati dove il verde serpentino si unisce con l'azzurro, il verde e il giallo. Un frammento rappresenta l'Ottobre che travasa il vino; un altro, il monaco Alberico che fece eseguire il pavimento, disegnato con tessere irregolari, le quali seguono la forma delle parti della figura, lunghe ne' capelli e nella tonaca.

I mesi sono ancora raggruppati nel presbiterio del duomo d'Aosta, intorno all'anno nimbato. Questi tiene il sole e la luna sulla palma delle mani; gli fanno corona entro dischi: Gennaio accennante a due porte, una chiusa e l'altra aperta; Febbraio che si scalda al fuoco; Marzo pota; Aprile con due gigli e un nido d'uccelli; Maggio a cavallo; Giugno falcia; Luglio miete; Agosto innaffia; Settembre pigia l'uva nel tino;

Fig. 406 — Reggio Emilia, Museo Civico. Musaico

Ottobre in atto di seminare; Novembre carico di legna; Dicembre uccide il maiale. I contorni delle figure sono neri,

come le liste di piombo nelle vetrate; i marmi rossi ne ravvivano le carni, e un rosso più scuro ne segna i capelli e delimita i volti. I cerchi dei mesi stanno entro un grande quadrato (agli angoli del quale seggono i quattro fiumi PHISON, EVFRATES, GION, TIGRIS), limitato da fasce ornamentali, a losanghe, a corridietro, una all'orientale, così come si vede anche ne' contorni di alcune miniature (fig. 420).

Ne' musaici prossimi del coro, nel centro un drago alato a testa umana, un ippocampo, un corvo, un pesce; intorno a questi, un leone, un grifo e il liocorno, una chimera, l'elefante, e ancora i fiumi TIGRIS ed EVPHRATES.

Di nuovo l'anno, i quattro fiumi del paradiso con gli angoli d'un quadrato segnato da una greca, nella cattedrale

Fig. 407 — Reggio Emilia, Museo Civico. Musaico

di Novara.[1] Nel quadrato, Adamo ed Eva, figure bianche su fondo nero, mentre i fiumi sono a tessere nere su bianco, e i frutti dell'albero del bene e del male ad *opus sectile*. Intorno

[1] V. DIDRON, *Les pavés mosaïques en Italie et en France*, in *Annales archéologiques*, XV, pag. 223 e seg.; AUBERT, *Les mosaïques de la cathédrale d'Aoste*, in *Idem*, XVII, pag. 265.

i simboli evangelici, con un tondo di serpentino nel mezzo della coperta dei relativi libri; e i loro contorni con tessere rosse prima delle nere e che ne smorzano la crudezza. Tutto dimostra che il pavimento appartiene al periodo avanzato dell'arte romanica nel secolo XIII.

Fig. 408 — Reggio Emilia, Museo Civico Musaico

Un pavimento che doveva somigliare in qualche parte a quello di Novara era in Santa Maria Maggiore, a Vercelli, ora in pezzi nell'ospedale civico e in case private.[1] Vi era figurata l'istoria di Giuditta, Davide coi cori, i figli di Chore del salmo XLVI, e forse il combattimento delle Virtù contro i Vizî. Recava la figura dei due fabbricatori del musaico, i loro nomi MAINFREDVS CVSTOS, CONSTANCIVS MONACHVS, e la data incompleta, che il Ranza stabilì per il 1040, sbagliando probabilmente almeno di un secolo. Come questo di Vercelli, così il musaico di Novara ha storie bibliche, le più comuni nelle sculture de' sarcofaghi: Adamo ed Eva, Noè uscito dall'arca che rende grazie a Dio, il Sacrificio di Abramo.

Un altro musaico, nel duomo di Casal Monferrato, rappresenta la Spedizione di Abramo contro i quattro re, Giona gettato in mare e la Storia dei Maccabei.

---

[1] RANZA, *Delle antichità della chiesa maggiore di Santa Maria di Vercelli - Dissertazione sopra un mosaico dell'orchestra davidica*, Vercelli, 1785; ID., *Dissertazione sopra il musaico d'una monomachia*, Torino, 1784; AUS'M WEERTH, *Der Mosaikboden in S. Gereon zu Köln restaurirt und gezeichnet von Toni Avenarius nebst den damit verwandten Mosaikböden Italiens*, Bonn, 1873; *Pavé mosaïque de Verceil*, in *Annales archéologiques* XX, pag. 57.

Un pavimento, già ad Acqui, oggi frammentario nel Museo Civico di Torino, mostra in una zona un grifo minacciante un uomo astato che conduce un cammello, un arciere che ne saetta la gobba, un demone che va dietro all'arciere. In un altro frammento vedonsi animali diversi, uccelli, pesci, e la

Fig. 409 — Ivrea, Duomo. Musaico

figura d'uno dei quattro venti, che, come a Novara e altrove, accompagnavano le rappresentazioni del ciclo cosmico.[1]

La trama dei musivarí romanici era dunque ampia quanto quella degli scultori. A Ivrea si rappresentano le arti liberali, delle quali ancora si conservano la Grammatica, la Filosofia, la Dialettica, la Geometria e l'Aritmetica (fig. 409);[2] a San Benedetto di Polirone le Virtù stanno tra gl'intercolonnî, come figure nelle facce de' sarcofagi, e di qua e di là dalle quattro Vergini girano cerchi con un drago a cui un uomo va incontro, l'unicorno, un'oca con testa di drago, ecc. (fig. 410-411).

---

[1] *Atti della Società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino*, 1878, t. II.
[2] Paolo d'Ancona, *Le rappresentazioni delle Arti liberali* (*L'Arte*, 1902).

Fig. 410 — San Benedetto di Polirone, Chiesa della Badia. Musaico

Infine ad Acquanegra sul Chiese sono rappresentazioni dell'*Eneide* (di cui qui [fig. 412] si vede un tratto, Sidone sul cavallo), [1] che per l'argomento richiamano le altre del ratto d'Elena, nel duomo di Pesaro; [2] e a Ravenna, i resti del pavimento della chiesa di San Giovanni Battista, fatto eseguire nel 1213 da Guglielmo abate a ricordo della terza crociata: « In tanti quadrati sono espressi due in atto di stringersi la mano; due che si parlano dall'alto delle torri; una figura con un ramo d'olivo; un ambasciatore avanti l'imperatore, in atto di consegnargli una pergamena; una coorte di guerrieri vestita di maglie; varie navi in lotta fra di loro e col mare in tempesta, e finalmente una battaglia presso le mura sulle quali è scritto *Costantinopolim* ». [3] Intorno a queste rappresentazioni, i soliti animali e mostri, un cervo, un lupo, un grifo, dei pesci, una sirena, un bue, una pantera, ecc. [4]

I musaici datati ci permettono di concludere che tutti questi pavimenti appartengono all'età romanica. Il più antico, quello di Santa Maria della Pomposa (a. 1036) ha già i mostri favolosi, che accompagnano tutte le rappresentazioni; [5] l'altro dei Santi Maria e Donato, a Murano (a. 1140),

---

[1] MATTEUCCI, *Le chiese del Mantovano*, Mantova, Segna, 1902. Riproduciamo anche un altro tratto del musaico di Acquanegra, ispirato all'antico motivo degli uccelli che bevono in un cantaro (fig. 413).

[2] CARDUCCI, *Sul gran mosaico scoperto recentemente in Pesaro*, Pesaro, 1866. Il Carducci assegnò a remota antichità il musaico, pur distinguendo in esso due parti. G. B. de' Rossi (*Osservazioni sopra il musaico testè discoperto nella cattedrale di Pesaro*, in *Bollettino dell'Istituto di Corrispondenza archeologica*, a. 1852, pag. 25) mostrò di propendere a dare la parte più recente ai tempi carolingi invece che a quelli di Giustiniano. A noi sembra del XII secolo, tenendo conto della rappresentazione della leggenda della guerra di Troja, secondo il poema di Benedetto di Sainte-More (a. 1160 circa) e di altri simili poemi; della iscrizione dove si legge ad es. REX TROGE; e delle rappresentazioni bestiarie, tra le quali si trovano le *LAMIE*, spiriti maligni notturni a cui si attribuiva il maleficio di suggere il sangue de' fanciulli, nella forma stessa in cui si tròvano nel chiostro di Sant'Orso, nel tabernacolo della chiesa di San Clemente in Casauria, nel chiostro di Monreale, cioè come uccelli pennuti a testa umana, con berretto a corno. Il Carducci non tien conto della rappresentazione del giuoco degli scacchi, *ludus Trojae*, che bastava di per sè a determinare la fonte a cui ricorse il musaicista.

[3] RICCI, *Guida di Ravenna*, Bologna, 1897, pag. 67; ID., *La pittura romanica nell'Emilia e gli affreschi sulle arche di San Giacomo in Bologna*, in *Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, Bologna, 1886.

[4] Vedi la tavola XII dell'opera citata di Aus'm Weerth.

[5] Uccelli, animali mostruosi, un lupo, una sirena, posti in tanti scompartimenti separati, si vedono nella Pieve Terzagni nel Cremonese (AUS'M WEERTH, op. cit., tav. VII).

Fig. 411 - San Benedetto di Polirone, Chiesa della Badia. Musaico

rappresentava anche una scena che abbiamo veduta nella Porta della Pescheria del duomo di Modena e nell'arcata di Adamino di San Giorgio, a San Zeno di Verona, cioè le galline al trasporto funebre della volpe. Uguale scena, ma più complicata, si vedeva a Vercelli, così descritta dal Cusano: « Una vaga processione di galline, che a due a due funeralmente accompagnano col portarvi la volpe fintamente morta, depositata in una bara; precedendovi un gallo che porta la

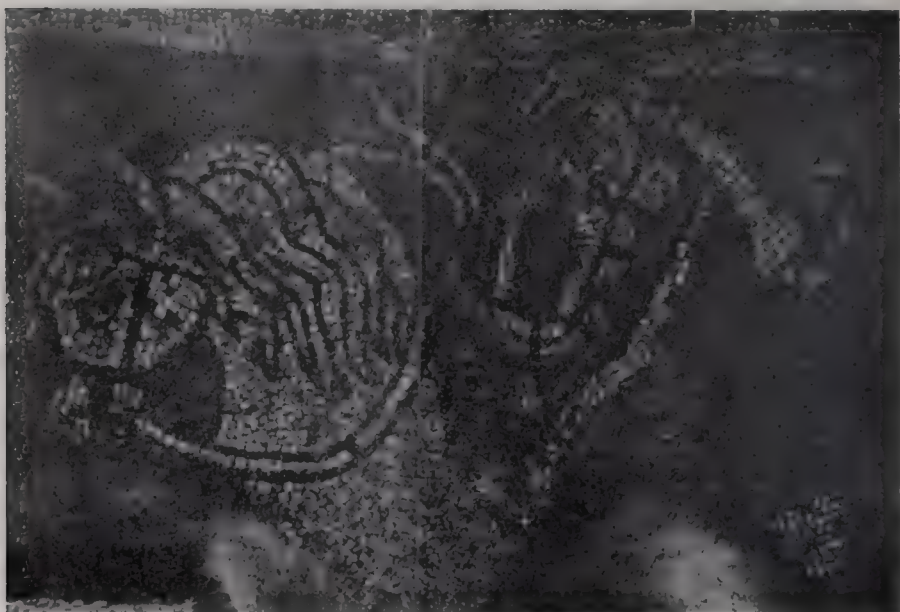



Fig. 412 — Acquanegra sul Chiese, Chiesa. Musaico

croce, altro l'incensiere, altro l'aspersorio e altri simili ordigni, indi seguendovi un miscuglio di galline, che formano moltitudine di cantori, e havendosi un libro di musicali note, vi celebrano l'ultime memorie della giacente volpe; vedendosi inoltre, che fuori d'ogni aspettatione, e dubio si risveglia la volpe, e uscendo d'improviso dalla bara, assalendo le dette galline, ne fa ogni stratio, e crudel scempio e nel mezzo di tal circolo si vedevano già, e si leggevano in un ristretto tali parole: *ad ridendum* ».[1] Altri due pavimenti datati sono

[1] Marcaurelio Cusano, *Discorsi historiali concernenti la vita, et attioni de' vescovi di Vercelli,* Vercelli, 1674, discorso 68, 12, pag. 173.

Fig. 413 — Acquanegra sul Chiese, Chiesa. Musaico

quelli di San Benedetto di Polirone (a. 1151) [1] e di Ravenna (a. 1215), e in essi pure le rappresentazioni zoologiche

Fig. 414 — Torino, R. Biblioteca. Codice dell'Apocalisse

prevalgono, come in tutta la scultura romanica del secolo XII e del principio del XIII. Tutte le altre decorazioni de' pavimenti, se si eccettuano la fasce ornamentali, spesso simili

---

[1] CARLO D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, I, Mantova, 1857, pag. 14.

ad altre che si vedono lungo i margini de' codici miniati, ripetono composizioni scultorie, quali abbiamo veduto di consueto nelle facciate delle chiese, nei capitelli delle colonne

Fig. 415 — Torino, R. Biblioteca. Codice dell'Apocalisse

delle navate e de' matronei, e richiamano pure l'antico motivo degli uccelli beventi in un vaso (fig. 413). Più che ai maestri

della pittura, dovendo tagliare e segare cubetti di marmo, il musivario s'attiene ai marmorarî che gli fornivano i materiali per l'opera sua, e prende anche a prestito da loro i soggetti per i suoi litostrati. Come lo scultore sulle facciate delle cattedrali, intorno alle rose e sui protiri, così innanzi e nei presbiterî, il musaicista disegnò il corso della vita umana, i limiti dello

Fig. 416 — Mantova, Biblioteca Civica. Ms., C. IV, 4

spazio e del tempo, la lotta del bene e del male, i segni del peccato e della morte, le favole de' bestiarî, i racconti della Genesi, le leggende antiche e le nuove del ciclo bretone.

I musaici più vecchi, scarsi di storie, sono come grandi tappeti delle chiese: così il pavimento citato di Carrara, l'altro di San Marco a Venezia, il frammento proveniente dalla chiesa di Sant'Agata di Cremona, ora in quel Museo Civico, con ruote ornate di losanghe e di denti a sega, con tessere irregolari, con pavoni negli angoli d'una ruota, con

una greca nella fascia. A mano a mano si complicarono, finchè ad Acquanegra sul Chiese si ricordò il poema di

Fig. 417 — Mantova, Biblioteca Civica. Salterio, C. III, 20

Virgilio, a San Savino di Piacenza s'inscrissero i versi di Ausonio. Le fonti romane ripullularono sotto i piedi dei fedeli, come zampillarono dall'alto del tempio. Alla fine del

secolo XII o principio del XIII a Ravenna, in San Savino stesso nel duomo di Pesaro, nella cattedrale di Reggio Emilia, il simbolismo vien meno e la storia o la leggenda della guerra di Troja o i poemi cavallereschi ne prendono il posto.

* * *

La miniatura nell'Italia settentrionale trovò la sua culla nei monasteri, e continuò per molto tempo nei metodi carolingi, quando non risentì il più diretto influsso delle scuole nordiche e dell'arte coltivata ne' conventi del Reno. Dopo il Mille, sino alla metà circa del secolo XII, i miniatori si limitano a disegnare a penna ornati e figure, a campire i fondi di quelli e a metter tinte ad acquerello in queste tra contorno e contorno.[1] Il codice di Donizone nella Biblioteca Vaticana (vat. lat. 4922) ci mostra la tecnica invalsa al principio del secolo XII:[2] preparare a contorni neri le figure e con segni rossi le orlature, i cerchietti e altre parti accessorie; cercare effetti con tratti or più sottili, or più grossi, da calligrafo, e con masse nere ne' capelli, ne' piedi, ne' fondi degli ornati, così come farà poi in seguito l'incisore in legno. In generale le tinte poco grasse lasciano trasparire i segni preparatorî; quando sono grasse, a corpo, si stendono malamente, a fatica, sulla pergamena; gli ornati sono di grande precisione, e sembran ritrarre marmi con paste vitree nei fondi, od opere niellate o di commesso. Anche nell'Apocalisse di Garcia, miniatore (Bibl. Nat., ms. lat. 8878), i contorni delle figure sono segnati con determinatezza e con rigore geometrico dalla penna tinta di colori diversi, e tra

---

[1] Il graduale di San Gregorio Magno, nella Biblioteca Angelica di Roma (n. 1039), illustrato dal Narducci (*Catalogus codicum manuscriptorum*. Biblioth. Angelicae, I, Romae, 1893), è ispirato a forme carolingie. (Cfr. *Atlante paleografico artistico* di F. Carta, C. Cipolla e C. Frati, Torino, 1899). — La « Esposizione del Vangelo di San Luca » del Ven. Beda, nella Biblioteca Nazionale di Torino (cod. D. III, 16), pure del secolo XI, scritto da *Ardericus*, contiene figure a penna, con colori rosso, azzurro e verde. (Confronta l'atlante suddetto).

[2] V. Donizonis, *Vita Mathildis* (*Monumenta Germaniae Historicae. Scriptores*, t. XII, pag. 348).

l'uno e l'altro segno delle superficie si stende una tinta unita e piatta, sparsa qua e là di triplici puntolini. Così nei

Fig. 418 — Mantova, Biblioteca Civica. Salterio, C. III, 20

commentarî all'Apocalisse di un miniatore spagnuolo della Biblioteca di Torino (fig. 414 e 415) il metodo riman quasi lo stesso. Esso è migliore nel codice della Biblioteca Civica di

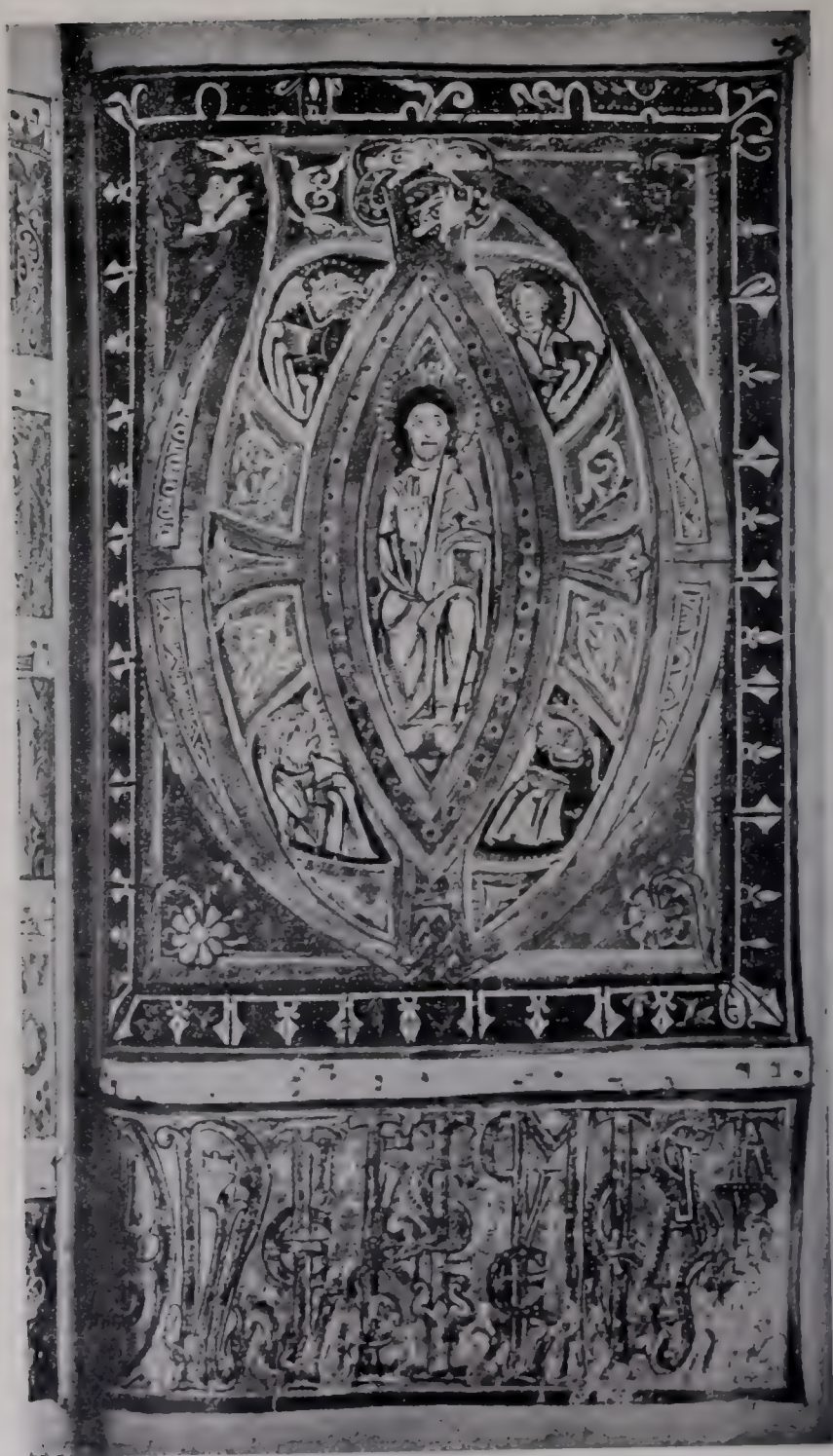



Fig. 419 — Mantova, Biblioteca Civica. Messale D. III, 15

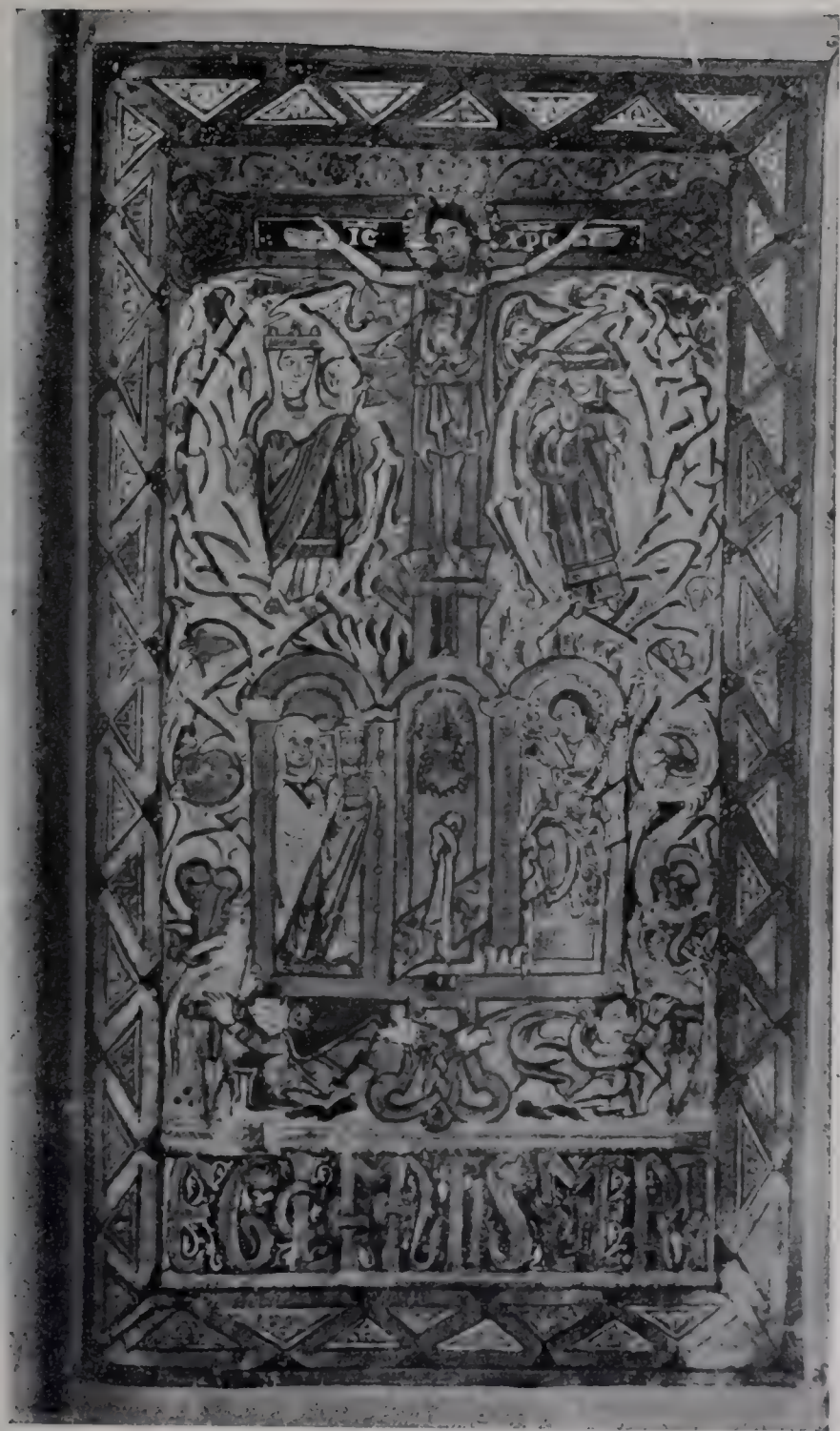



Fig. 420 — Mantova, Biblioteca Civica. Messale D. III, 15

Mantova, proveniente da San Benedetto di Polirone (C. IV, 1, *Remigius super Matthaeum*) della fine del secolo XI, dove la

Fig. 421 — Piacenza, Duomo. Ms. della Bib ioteca Capitolare

grande iniziale A (fol. 3 v.) è toccata d'acquetinte entro i contorni a penna, mentre le due prossime figure; quella pensosa

di San Matteo e quella di Pietro abate, hanno i segni ripassati d'acquetinte, così che ne resta determinato il chiaroscuro (fig. 416).[1]

Fig. 422 — Piacenza, Duomo
Ms. della Biblioteca Capitolare

Di una scuola della miniatura fiorita nel monastero di San Benedetto di Polirone è saggio quel codice prezioso, come il Salterio, della stessa provenienza, pure nella Biblioteca di Mantova (C. III, 20, *Psalterium David*), importante per le illustrazioni marginali con figurazioni di tropi grammaticali riferentisi al commento, e con illustrazioni letterali dei salmi. Ricchissimo di colori, azzurro e rosso denso nelle vesti, porpora e verde nel fondo, con tinte piatte e qualche lumeggiatura bianca, il salterio ritrae ancora dell'arte carolingia o deriva da un antico modello della scuola di Corbie, come può vedersi nella rappresentazione di David fra i cori (fol. 1 v., fig. 417) e innanzi all'arca dell'alleanza (fol. 2 r., fig. 418).

[1] Nell'atlante suddetto si citano e s'illustrano il messale del secolo XI della cattedrale di Novara (tav. XXXIII); i «Commentarî all'Apocalisse» sopra citati, del secolo XII (Bibl. di Torino, cod. I, II, 1); i «Trattati teologici» attribuiti a Ugo di San Vittore, del secolo XIII.

Fig. 423 — Padova, Duomo. Tesoro - Evangelario

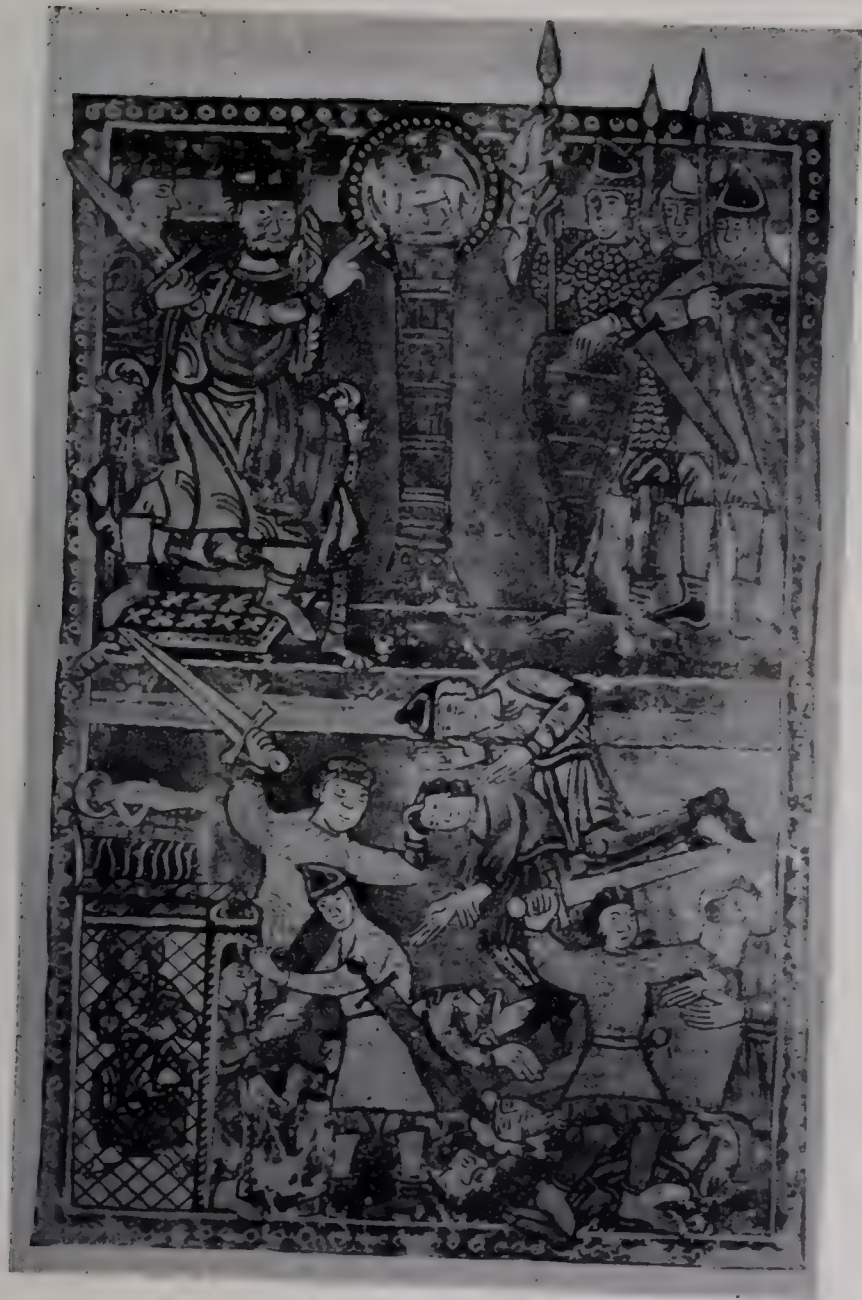



Fig. 424 — Padova, Duomo. Tesoro - Evangilario

Fig. 425 — Padova, Duomo. Tesoro - Evangilario

Un terzo codice del monastero di Polirone (Bibl. Civ. di Mantova, D. III, 15) ci segna un'altra tarda corrente artistica, fluita nel secolo XIII;[1] è un messale, di scrittura gotica con miniature imitate da un esemplare nordico, germanico: vedasi Cristo fra i quattro angioli (fol. 54, fig. 419), o la Crocifissione, col Cristo fiancheggiato dalla Chiesa e dalla Sinagoga[2] e con la rappresentazione delle Marie al sepolcro ai piedi della croce (fol. 56, fig. 420).[3]

Fig. 426 — Monaco, Biblioteca Ms. latino 21261

Tornando a tracce più antiche dell'arte del minio, ricordiamo il volume in-folio, di vario contenuto, del duomo di Piacenza, scritto per il duomo stesso, essendovi notati molti santi della Chiesa piacentina. Risale a circa il 1140, come si deduce dal punto d'arrivo delle note cronologiche dell'obituario in fine al manoscritto. Tra le altre note, una in qualche modo ci fa pensare alla figura di Milio campanaro, nel musaico della cattedrale di Reggio d'Emilia, come segno del contributo del campanaro stesso all'opera musiva: la nota ricorda il decesso di Maria campanaria, che dette l'oro al miniatore del libro (obiit Maria campanaria que dedit aurum quod est in libro isto). Il volume contiene prima un calendario ecclesiastico, che unisce ad ogni mese la miniatura della sua personificazione con una nota indicante il variare degli umori

[1] A fol. 62 il ms. ha una nota del 1333 che rammenta un fatto avvenuto alla badia di Polirone: il ms. era adunque già in quel tempo nella badia stessa.

[2] D'Arco, nel libro *Le arti e gli artefici di Mantova*, vede nella chiesa la figura della Contessa Matilde.

[3] Il Carta (*Codici, corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano*, Roma, 1891) mette a riscontro di questo messale quello del secolo XII, « Missale ecclesiae mutinensis » della Biblioteca di Parma, e il messale benedettino della Biblioteca di Milano, AD. XV, 7, del secolo XII.

nel corpo umano, i cibi utili, ecc.:[1] Gennaio porta una scure e un fastello di legna; Febbraio incappucciato si scalda al fuoco; Marzo pota la vite; Aprile, in forma di gentiluomo, porta due rami fioriti; Giugno falcia l'erba (fig. 421); Luglio miete il grano e Agosto lo trebbia; Settembre vendemmia; Ottobre semina; Novembre agita un bastone, come per bacchiare le ghiande. Mancano le figure di Maggio e di Dicembre.[2] Le altre sono colorite malamente, con tinte guazzose rosse e verdastre sui visi, e tuttavia con fili bianchi o lumi nelle vesti, indicanti la luce come ne' bizantini.

Fig. 427 — Monaco, Biblioteca
Ms. latino 21261

Al calendario fa seguito il salterio (fol. 30 e seg.), poi l'antifonario con miniature della stessa mano che dipinse i mesi, e un trattato di musica nel quale si parla dei diversi *modi* musicali, personificati dal miniatore in figure di re e di principi; esempio: *Modus autem iste grece nominatur autentus protus id est auctor vel princeps primus* (fig. 422).

Un codice, che ha invece relazione con manoscritti nordici, si trova nel tesoro del duomo di Padova, e reca la data del 1170: « *anno dni nri ihs xpi MCLXX indictione XVII Kal. octubris expletum est ab Ysidoro hoc opus in padua*

[1] Esempio delle note apposte alle miniature: Al mese di luglio vi è apposta questa: *in mense iulii . flores de apio . et de uva bibe . a venere omni abstine . salvia et ruta utere . sanguinem non minuas . potionem non accipias.*

[2] La più completa rappresentazione dei mesi in miniature del tempo romanico si vede nel codice « *Varia historica astronomica geographica* » (Museo Britannico, Biblioteca Cotton, tit. B. v., pars I), derivate in parte dall'antico, come si rende specialmente evidente dalla miniatura (c. 4 v.) che figura uomini e donne seduti in *bisellium*, intenti a bere, con due guardie palatine ai lati e due coppieri che versano ciascuno in un *rython* il nettare. Così dicasi dell'altra (c. 5) de' pastori col pedo, e di quelle del Sole e della Luna (c. 47) sulle bighe.

feliciter Gerardo ipo presidente, ecc. Qui abbiamo riprodotto tre miniature: la Purificazione, la Strage degl'Innocenti, le Marie al sepolcro (fig. 423-425). Un altro codice, l'evangilario della fine del secolo XII, preteso della Contessa Matilde, nella badia di Nonantola, ha pure un carattere nordico spiccatissimo;[1] così come gli ornamenti dei manoscritti della Biblioteca di Torino provenienti da Bobbio hanno caratteri simili a quelli de' codici miniati nei monasteri tedeschi.[2]

Alcuni manoscritti italiani del tempo romanico, miniati fuori dei conventi, hanno più attinenza con l'arte bizantina,

Fig. 428 — Stuttgart, R. Biblioteca. Ms. n. 16

allora imperante nel campo pittorico. Citiamo ad esempio gli Annali di Genova nella Bibliothèque Nationale (ms. lat. 10136), dove le figure di Cafaro e di Macorbio (a c. 1), dei

---

[1] A proposito di miniature germaniche cfr. ARTHUR HASELOFF, *Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Eine Thüringisch - Sächsische Malerschule des 13 Jahrhunderts.* Strassburg, 1897.

[2] Cfr. G. OTTINO, *I codici bobbiesi della Biblioteca Nazionale di Torino*, Torino, Clausen, 1890, pag. 10, n. 12; pag. 13, n. 14; pag. 17, n. 20; pag. 18, n. 21; pag. 18, n. 23.

podestà e consoli genovesi (a c. 110r., 113r., 114v.), tra i cittadini acclamanti, sono di colori bizantini, col rosa e l'az-

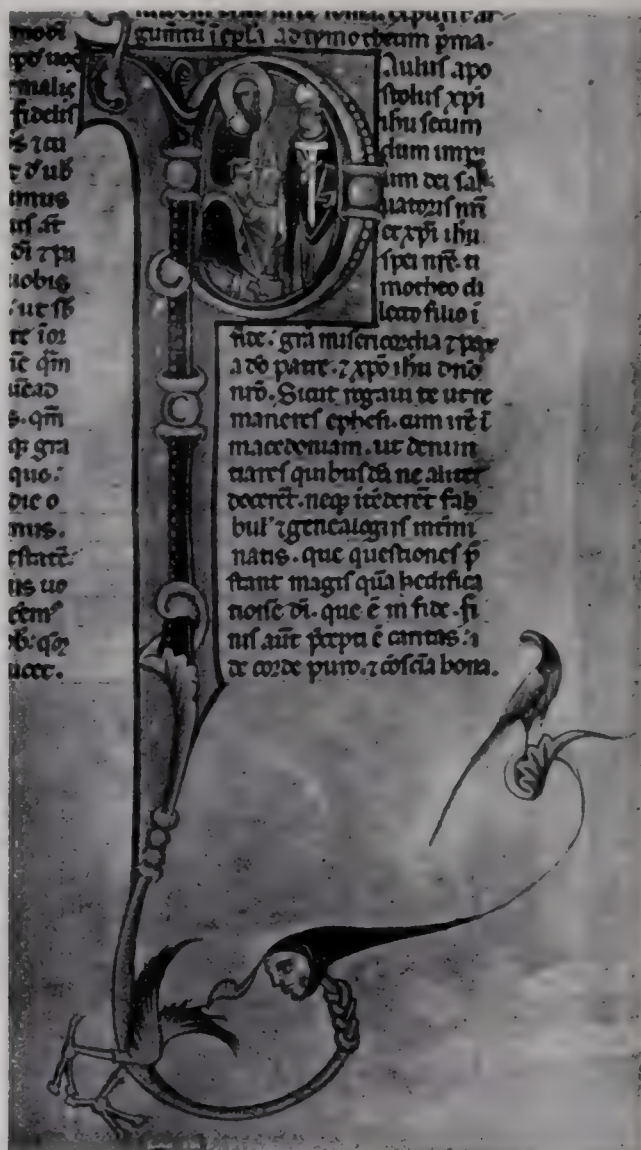



Fig. 429 — Stuttgart, R. Biblioteca. Ms. n. 16

zurro dominanti, con lumeggiature bianche messe come a stampiglia.[1]

[1] Vedi *Annali genovesi di Caffaro e suoi continuatori dal MXCIX al MCCXCIII*, a cura di L. T. Belgrano e Cesare Imperiale. Vol. 2, con le tavole illustrative (Istituto storico italiano, *Fonti per la Storia d'Italia*, Roma, 1890-1901). Vedi anche l'edizione degli *Annali* fatta dal Pertz, con tavole a colori. (*Monumenta Germaniae historicae*, XVIII).

A Bologna, dove i miniatori laici operarono per lo studio bolognese, per le matricole delle corporazioni cittadine e per gli ordini religiosi, l'arte ebbe una fioritura maggiore che in altre parti d'Italia. Di Oderisio da Gubbio, ricordato da Dante, nel commento al divino poema di Benvenuto da

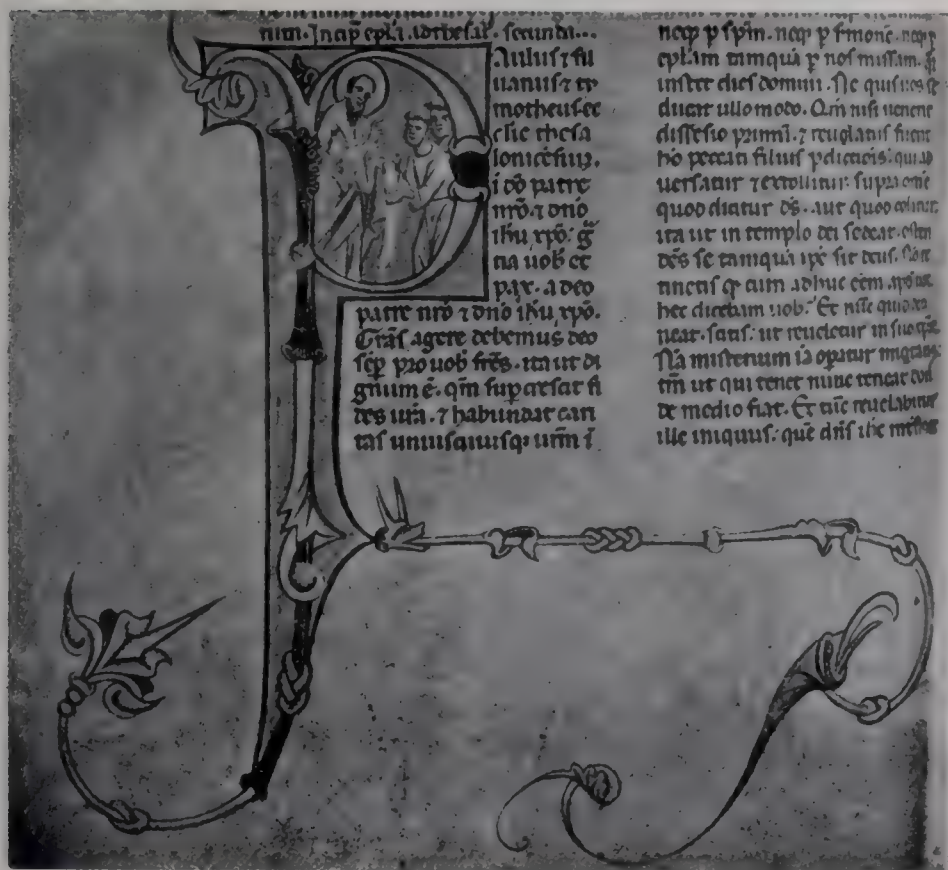



Fig. 430 — Stuttgart, R. Biblioteca. Ms. n. 16

Imola chiamato *magnus miniator* in *civitate Bononiae*, nulla resta di sicuro. Sappiamo che dal 1268 per tre anni miniò *de penello de bono azzurro* un antifonario per il canonico Azzo dei Lambertazzi;[1] che li 19 di luglio 1269 si trovava a Bologna testimone con un altro miniatore, Paolo di Gia-

---

[1] Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, IV, pag. 3 e seg.

comino dell'Avvocato, ad un atto notarile,[1] forse per il fatto che l'una parte de' contraenti dava in pegno all'altra parecchi libri di giurisprudenza, probabilmente miniati. A quegli anni all'incirca corrispondono parecchi codici, che denotano una fiorente scuola di miniatori a Bologna, forse non estranei allo sviluppo dato quivi all'arte dall'Eugubino. Tre codici, uno di Monaco (latino 21261, fig. 426 e 427), uno di Stuttgart (ms. n. 16, fig. 428-430), uno di Lainz-Wien (VIII, 194, fig. 431-434), formano un gruppo che si distingue per l'uso costante di striare i capelli, di filettare di bianco le dita,

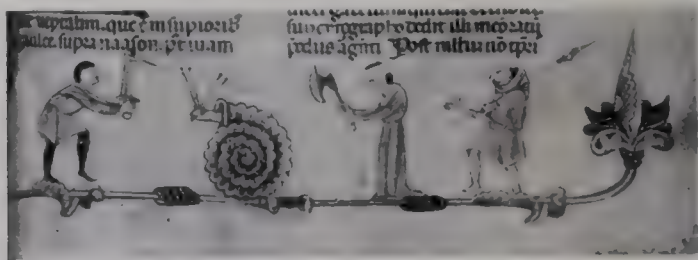



Fig. 431 — Lainz-Wien, Biblioteca Rossiana. Ms. VIII, 194

alla maniera bizantina, e in un modo più rozzo di quello che si osserva nei manoscritti bolognesi di San Michele in Bosco. Curiosissimo quello della Biblioteca Rossiana a Lainz-Wien, dove a piè di pagina si vedono rappresentazioni allegoriche e satiriche, un putto ignudo a cavallo d'un riccio muove con una lancia contro un trionfatore, mentre uno sfaccendato ammaestra un cane; uomini in arme, con lancia, martello e scure, s'avanzano timidamente verso una lumaca che sporge quattro cornetti fuor dal nicchio; uomini con testa di scimmia o di uccello dal lungo becco, con cappucci terminati a imbuto e a coda, intenti a tagliare un albero, mentre un uomo schizza acqua sopra un fanciullo ignudo che fa le capriole; una lepre porta sul dorso il cacciatore col capo

[1] Francesco Malaguzzi-Valeri, *La miniatura in Bologna dal XIII al XVIII secolo*, Firenze, 1896, in *Archivio storico italiano*, V, t. XVIII.

Fig. 432 — Lainz-Wien, Biblioteca Rossiana. Ms. VIII, 194

in giù e tiene per il guinzaglio il bracco, alla presenza di un pettirosso e di un'anitra selvatica, ecc.

Un altro codice, nella Biblioteca di Metz (fig. 435), inizia la maniera di transizione dallo stile bolognese, filettato, al secondo, pieno e magnifico, [1] di cui sono esempio le Decretali della Biblioteca Vaticana e i manoscritti di San Michele in Bosco. Ancora un codice della Biblioteca di Torino (manoscritto E, I, 8) può segnare il passaggio dalle tinte piatte, senza impasto di colori, ai codici vivamente e riccamente colorati, che rappresentano il massimo sviluppo della miniatura bolognese al principio del secolo XIV. Il manoscritto torinese contiene l'*Infortiatum,* ossia una parte dei libri del Digesto. Una delle miniature (c. 103 r.) contiene la rappresentazione figurata del libro XXX, intitolato *De legatis et fideicommissis*, cioè il notaio che siede in atto di mostrare il testamento ai legatarî e fidecommissarî, i quali toccano i libri

Fig. 433 — Lainz-Wien, Biblioteca Rossiana. Ms. VIII, 194

aperti o le disposizioni del testamento (fig. 436). Nella iniziale U di Ulpianus si racchiude la mezza figura del giureconsulto romano. Intorno e a piè di pagina figure decorative e capricci pittorici che richiamano il codice di Lainz-Wien.

A carte 119 r., e a capo del libro XXXI del Digesto, che comprende il titolo secondo *De legatis et fideicommissis*, è illustrata la legge di Ulpiano, *In arbitrium*, ecc., in cui si

---

[1] Nella cattedrale d'Oristano si conservano circa venti libri corali con miniature di carattere bolognese, appartenenti alla prima maniera qui indicata.

Fig. 434 — Lainz-Wien, Biblioteca Rossiana. Ms. VIII, 194

Fig. 435 — Metz, Biblioteca. Ms. n. 3

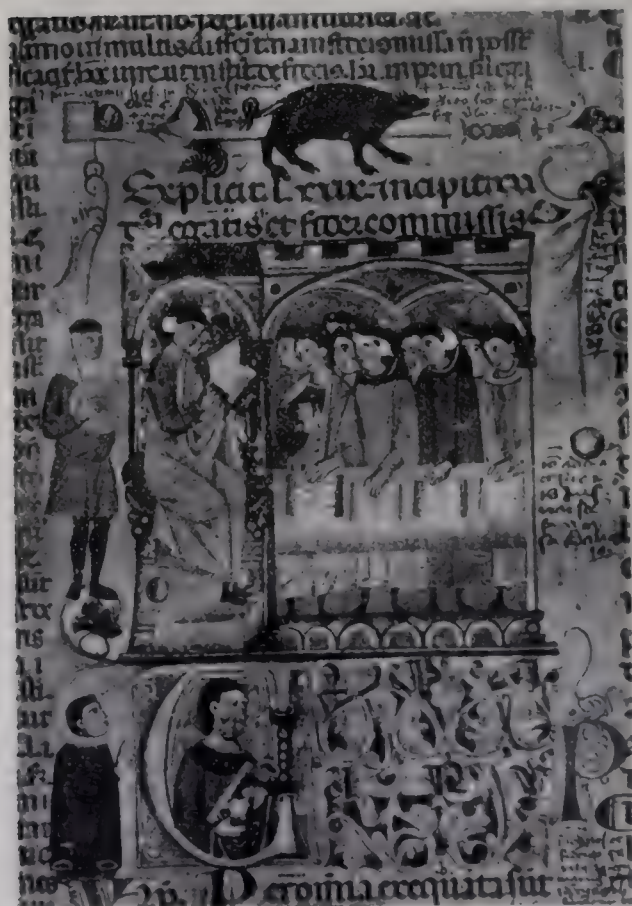



Fig. 436 — Torino, R. Biblioteca. Ms. E, I. 8, c. 103 r.

parla di quattro generi di legati che si conferiscono ad arbitrio d'altri. La miniatura (fig. 437) pertanto ritrae il testatore in letto che detta il testamento a uno scriba; la moglie che assiste alla scena; nel mezzo i quattro legatarî in piedi, in

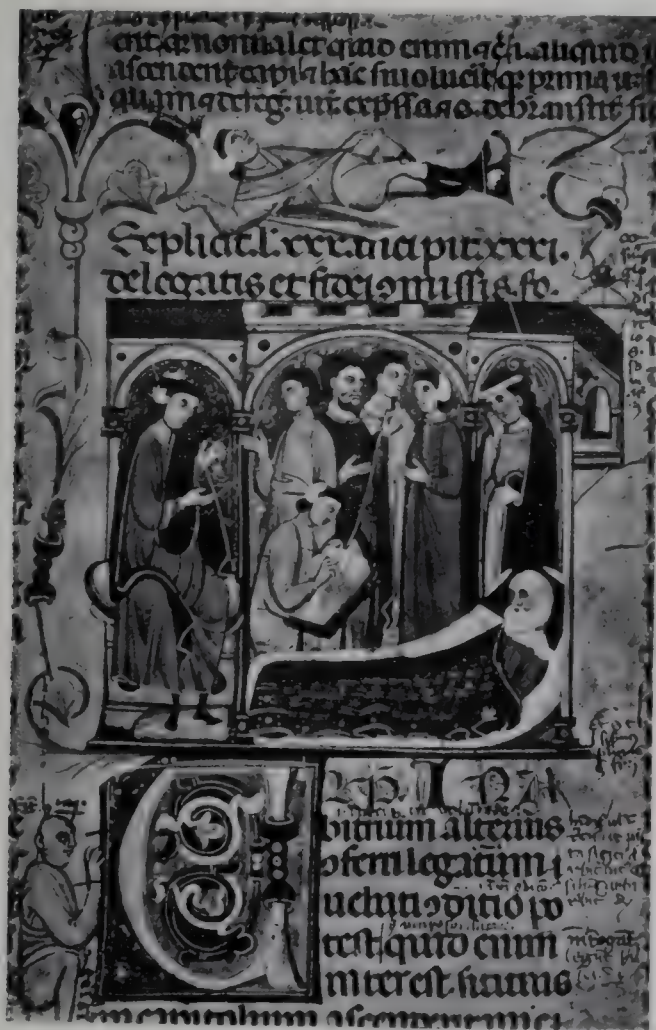



Fig. 437 — Torino, R. Biblioteca. Ms. E, I, 8, c. 119 r.

atto di consultarsi sulle condizioni apposte ai legati; e a sinistra, il notaio che dà spiegazioni ad uno dei quattro. Qui pure (fig. 438) bestie e figure trovansi per semplice ragione decorativa, come pure le rappresentazioni di due tondi con un re e una regina che impartiscono ordini a famigli.

Fig. 438 — Torino, R. Biblioteca. Ms. E, I, 8, c. 119 r.

Fig. 439 — Torino, R. Biblioteca. Ms. E, I, 8, c. 133 v.

Fig. 440 — Torino, R. Biblioteca. Ms. E, I, 8, c. 220 r.

Fig. 441 — Torino, R. Biblioteca. Ms. E, I, 8, c. 133 v.

A c. 133 v., nel libro XXXII del Digesto, che contiene il titolo terzo *De legatis et fideicommissis*, la rappresentazione ha per soggetto il primo frammento di Ulpiano, *Si incertus quis sit captivus*, ecc., nel quale è espresso il divieto di testare a chi è in dubbio stato, o per errore di diritto, o per errore di fatto. La miniatura (fig. 439) ci presenta un notaio il quale spiega a quattro militi, come il prigioniero, che si vede a destra dietro la grata di un carcere, non possa far testamento.

Infine il libro XXXV del Digesto, *Ad legem falcidiam*, è ornato d'una miniatura (c. 220 r) che vuol rendere il concetto della legge, la quale stabilisce che delle quattro parti componenti un'eredità, una debba esser data all'erede e tre ai legatarî: un giudice consegna all'erede la parte che gli tocca, e il resto ai tre legatarî, che simboleggiano le tre parti disponibili (fig. 440).

Lo sforzo di dar figura a concetti legali, a schierare uomini e cose a illustrazione di formule giuridiche, dovette essere enorme; e par quasi che il miniatore sfogasse il trattenuto talento inventivo ne' margini e ne' vuoti, mettendo figure senza significato sui fusti di canna delle piante e sulle foglie arcuate. Animali strani, figure ignude e rustici si vedono a piè della pagina a c. 133 v. (fig. 441), mentre in quella 220 r. ancora (fig. 442) il miniatore simboleggia la divisione voluta dalla legge, ma liberamente, a modo suo: la Giustizia nel mezzo regge due lance, alla sua destra quattro persone che rappresentano le quattro parti dell'asse ereditario, tre altre alla sinistra significanti le porzioni spettanti ai legatarî. Ma quasi che si stancasse di star ligio al testo, raffigurò cose che non hanno a che fare con esso: due cavalieri entro tondi, bestie, animali fantastici.

Con questo codice hanno particolare relazione le Decretali di Gregorio IX con glosse di Giovanni Spagnuolo, nella Biblioteca capitolare del duomo di Piacenza (fig. 443 e 444),

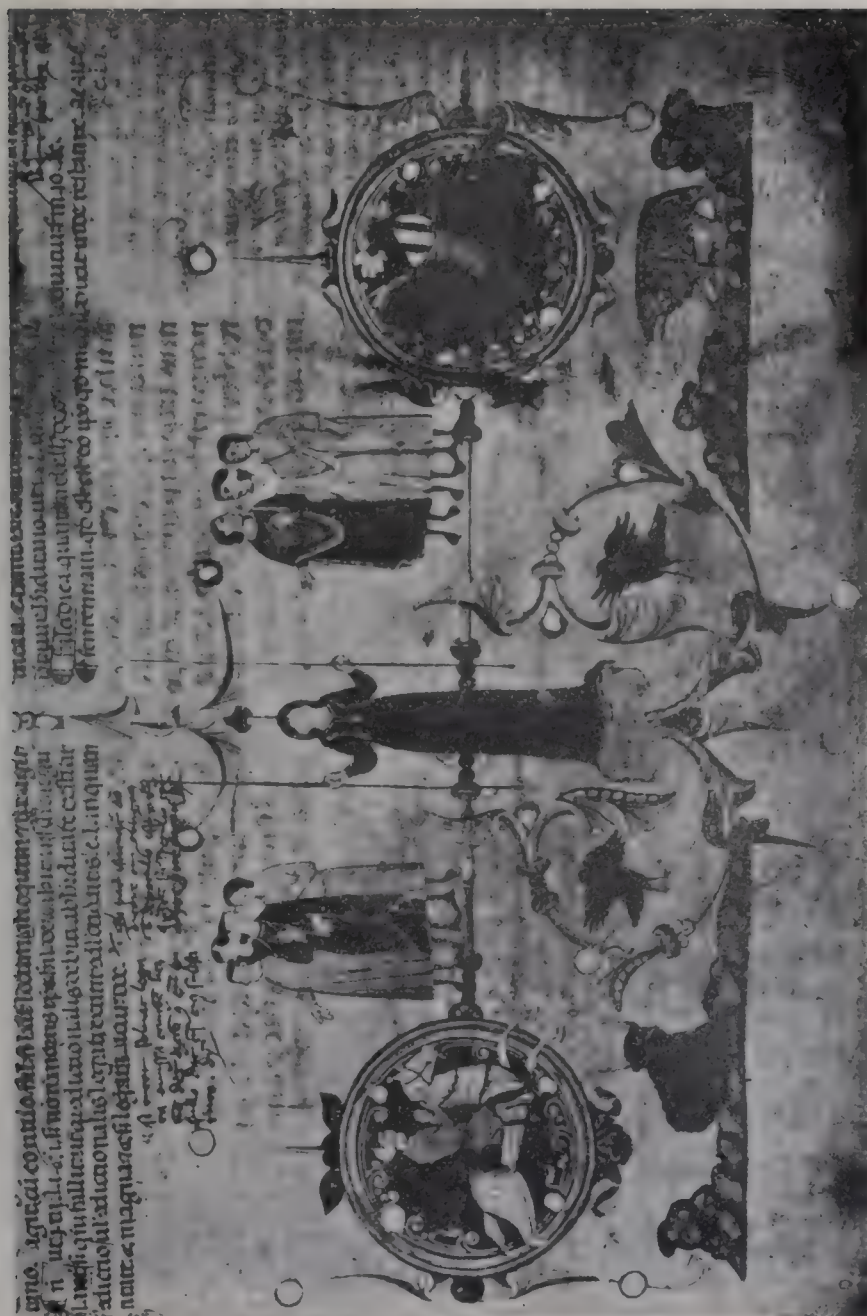



Fig. 442 — Torino, R. Biblioteca. Ms. E, I, 8, c. 220 r.

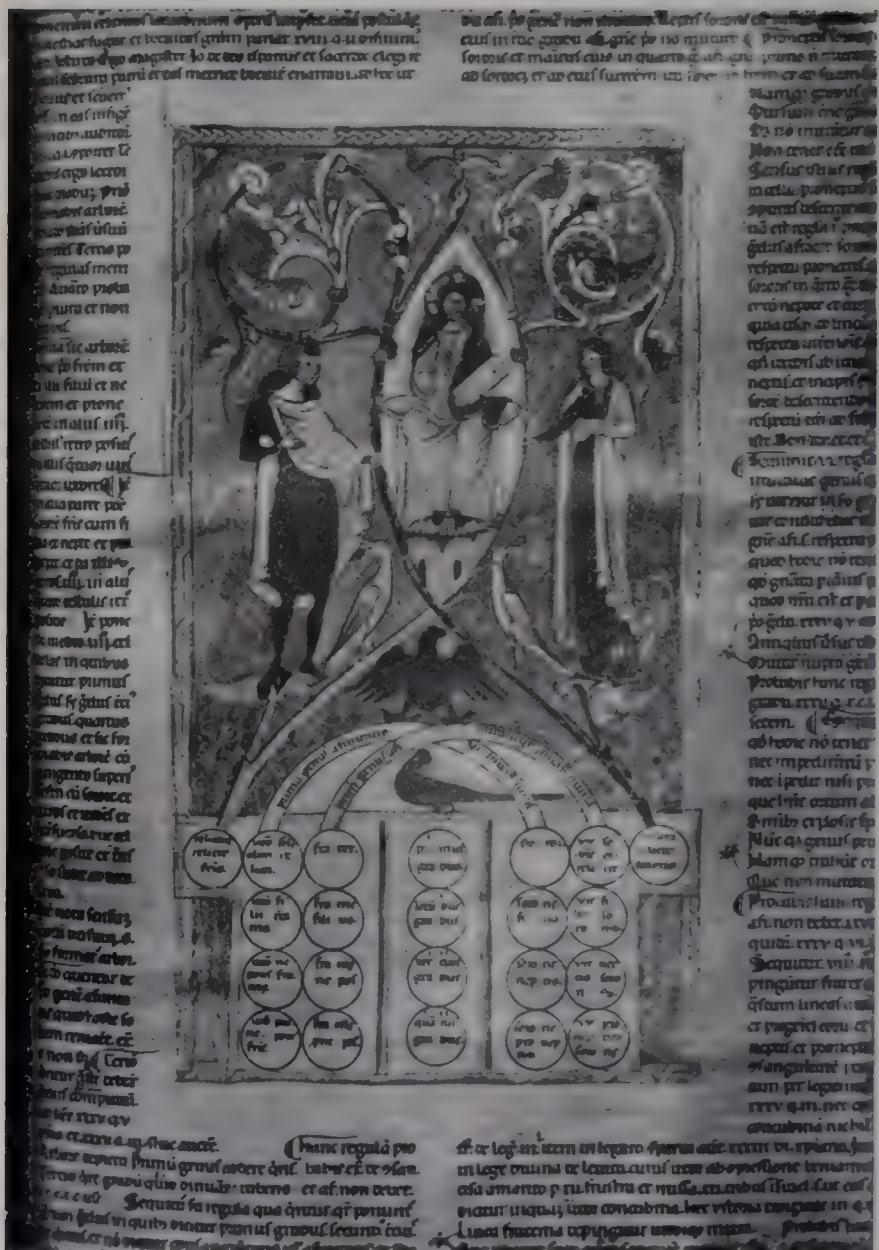



Fig. 443 — Piacenza, Duomo. Biblioteca Capitolare - Decretali di Gregorio IX

Fig. 444 — Piacenza, Duomo. Biblioteca Capitolare - Decretali di Gregorio IX

certo miniato da un bolognese alla fine del secolo XIII, e iconograficamente in istretta parentela con i libri delle

Fig. 445 — Modena, Biblioteca Estense. Libro corale XI, H, 3 a c. XXV
L'Annunziazione

Decretali, ad esempio con quello della Biblioteca Vaticana (pal. lat. 629).

Da tali codici si passa a quelli più perfezionati, di cui si hanno saggi al Museo Civico di Bologna e nella Biblioteca

Fig. 446 — Modena, Biblioteca Estense. Libro corale XI, H, 3 a c. LXXII - San Michele

Estense di Modena, questi provenienti dal monastero di San Michele in Bosco, poi dalla raccolta Obizzi del Cataio.[1]

[1] Comincia: *Dominus tecus mare Galilee.* Finisce: *Faciem terse Gloria Evovae et omnes.*

Il graduale XI, H, 3, membranaceo, ci mostra già fusi intimamente gli elementi bizantini col carattere bolognese del colore: le carni sono scure, segnate alla bizantina come con

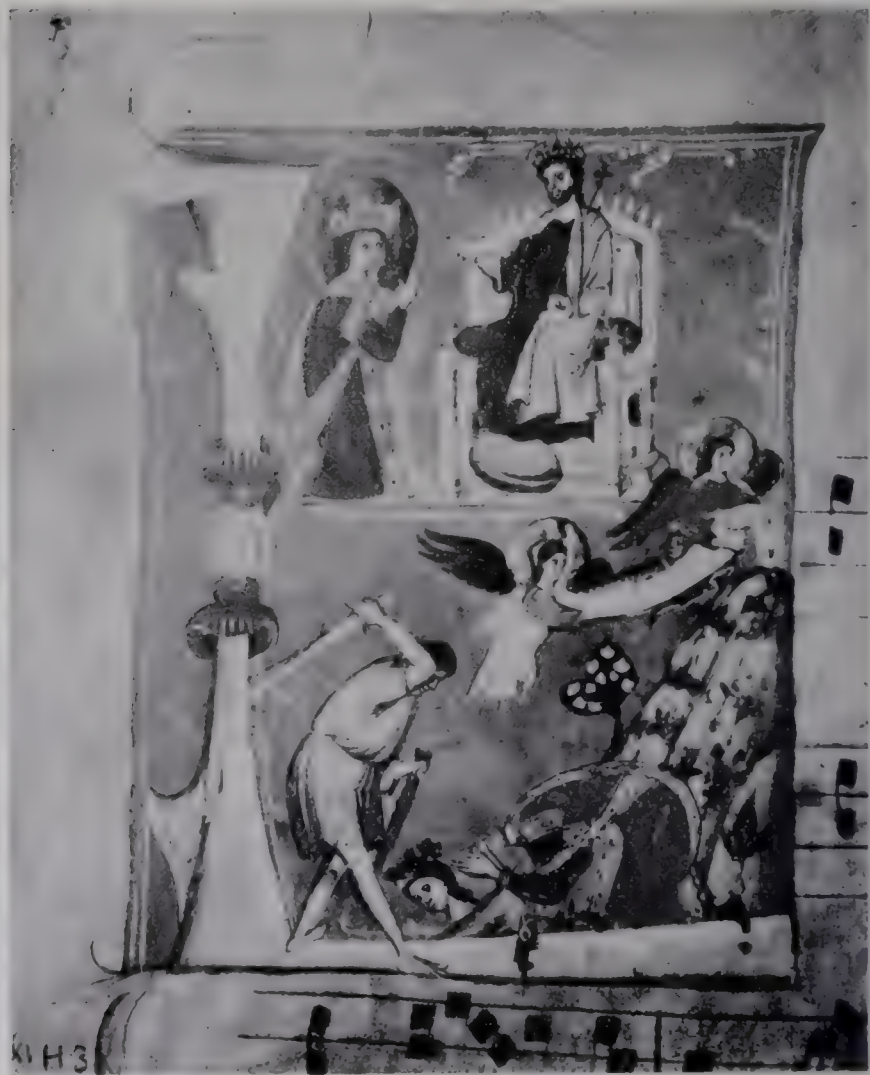



Fig. 447 — Modena, Biblioteca Estense. Libro corale XI, H, 3 a c. LXXXIX
Martirio di Santa Cecilia

un ferro caldo sul legno; le vesti sono rosa e lilla (fig. 445-447). L'altro graduale, XI, H, 8,[1] è opera d'un seguace del miniatore

[1] Comincia: *Ad te levavi*. Finisce: *Nobis redde propitium*.

precedente, opaco, senza la gaiezza del maestro, con il turchino intenso che domina invece del rosso, privo d'oro nei nimbi e di trasparenza nel colore, con figure tozze (fig. 448-452),

Fig. 448 — Modena, Biblioteca Estense. Libro corale XI, H, 8

ma che mostrano sempre più i caratteri proprî alla miniatura bolognese del secolo XIV.

Un terzo graduale, XI, L, 5,[1] è opera di due artisti ben distinti: l'uno si può identificare con quello del primo graduale

[1] Comincia: *Gloria patri*. Finisce: *Tibi laus et gloria. Amen.*

qui citato (fig. 453-456), e per gli squilli del rosso nelle composizioni si differenzia dall'altro, più ricco di minio, che si attiene ancora alla prima maniera bolognese, nelle figure dalle barbe filiformi, di tinte verdognole, piatte, con lumeggiature bianche nelle carni, con labbra segnate da colpetti di minio (fig. 457). Ora ci domandiamo se il migliore tra questi miniatori, che dovette tenere il campo nell'arte sua a Bologna, come risulta dal grandissimo numero di antifonarî che si vedono in quel Museo Civico, eseguiti da artisti dipendenti, qual più qual meno, da lui, non sia Franco bolognese, che Dante fe' vantare dallo stesso Oderisio da Gubbio (*Purg.*, XI, 79-84):

> Oh, dissi lui, non se' tu Oderisi,
> L'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte
> che *alluminare* è chiamata in Parisi?
> Frate, diss'egli, più ridon le carte
> Che pennelleggia Franco bolognese:
> L'onor è tutto or suo, e mio in parte

La nuova maniera bolognese giunge al suo culmine al principio del secolo XIV, con la Bibbia parigina (Bibl. Nat., n. 18), di cui fornimmo saggio,[1] già appartenente a Clemente VII, con le Decretali della Biblioteca Vaticana (Pal. lat., n. 629);[2] con le Bibbie del Museo Britannico a Londra e di Gerona in Ispagna; con le Decretali dell'Archivio Capitolare di Vercelli (Cod. V, 71, fig. 458, 459); con le Decretali di Parigi (Bibl. Nat., lat. 3988), dove si vede Innocenzo IV circondato da vescovi, dottori e scribi (c. s.), in una scena di finezza e vivezza coloristica veramente singolare. A capo del libro III (*De vita et honestate clericorum*), un sacerdote all'altare solleva l'ostia consacrata, assistito da prelati, cherici e popolo; a capo del libro IV (*De sponsalibus*), una donzella e un giovane vanno a nozze seguíti da numeroso corteo, e, nella

[1] Vol. II, fig. 345-350.
[2] Vol. II, fig. 351, 352.

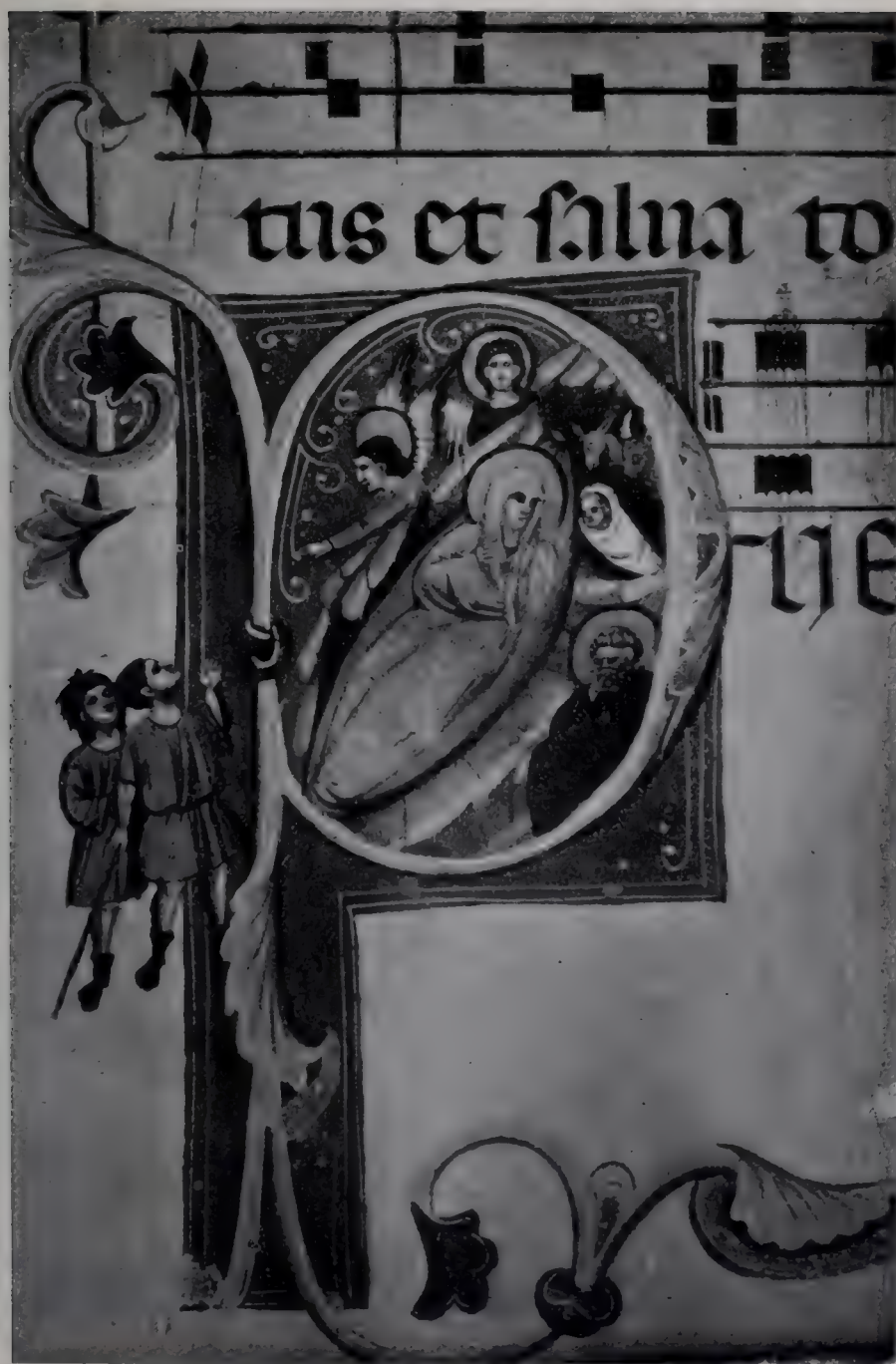



Fig. 449 — Modena, Biblioteca Estense. Libro corale XI, H, 8

lettera iniziale i due sposi si abbracciano e si baciano; a capo del libro V (*De accusationibus in quistionibus et denuntiationibus*), di nuovo un papa in cattedra tra vescovi e dottori che disputano; e nella lettera iniziale un uomo seduto si tiene con ambe le mani il volto, puntando i gomiti sulle

Fig. 450 — Modena, Biblioteca Estense. Libro corale XI, H, 8

ginocchia. Il codice, vero capolavoro, mostra a quale altezza giunse la miniatura bolognese ravvivata da Oderisio da Gubbio, e da Franco elevata a dignità d'arte.[1]

[1] Umberto Dallari (*Rotoli dei lettori legisti e artisti dello studio bolognese*, Bologna, 1891) e Francesco Malaguzzi (*Catalogo delle miniature e dei disegni posseduti dall'Archivio*, Bologna, [illegible], e ne *La miniatura in Bologna*, cit.), danno l'elenco di miniatori del secolo XIII a Bologna.

Fig. 451 — Modena, Biblioteca Estense. Libro corale XI, H, 8

Fig. 452 – Modena, Biblioteca Estense. Libro corale XI, H, 8

Fig. 453 — Modena, Biblioteca Estense. Libro corale XI, L, 5

Fig. 454 — Modena, Biblioteca Estense. Libro corale XI, L, 5

Fig. 455 — Modena, Biblioteca Estense, Libro corale XI, L, 5

Fig. 456 — Modena, Biblioteca Estense. Libro corale, XI, L, 5

Fig. 457 — Modena, Biblioteca Estense. Libro corale, XI, L, 5

Fig. 458 — Vercelli, Duomo. Archivio Capitolare - Cod. V, 71

Fig. 459 — Vercelli, Duomo. Archivio Capitolare - Cod. V, 71

Mentre la scuola bolognese assorgeva a bellezza compiuta, in Padova, Giovanni di Gaibana, sulla scorta dei Bizantini e sin dalla metà del secolo XIII, portava a compimento le miniature d'un epistolario (1259)[1] che adorna il

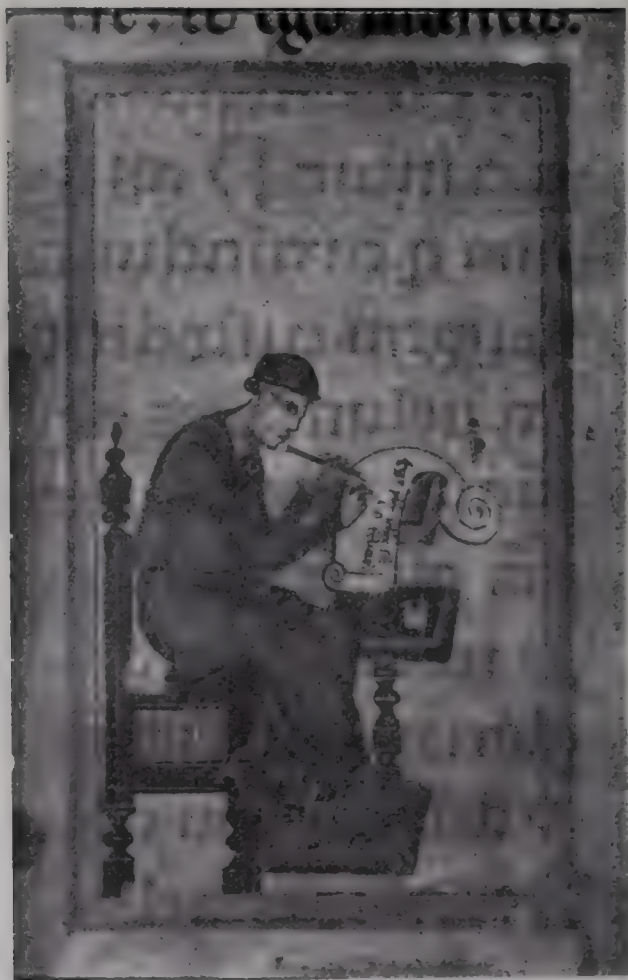



Fig. 460 — Padova, Duomo. Tesoro
Epistolario di Giovanni di Gaibana

tesoro del duomo, con tale larghezza nelle figure e splendore di effetti, da farlo mettere a pari con le opere maggiori dell'arte del minio.

[1] SCHNAASE, *Gesch. d. bild. Kunste im Mittelalter.*, V, 247.

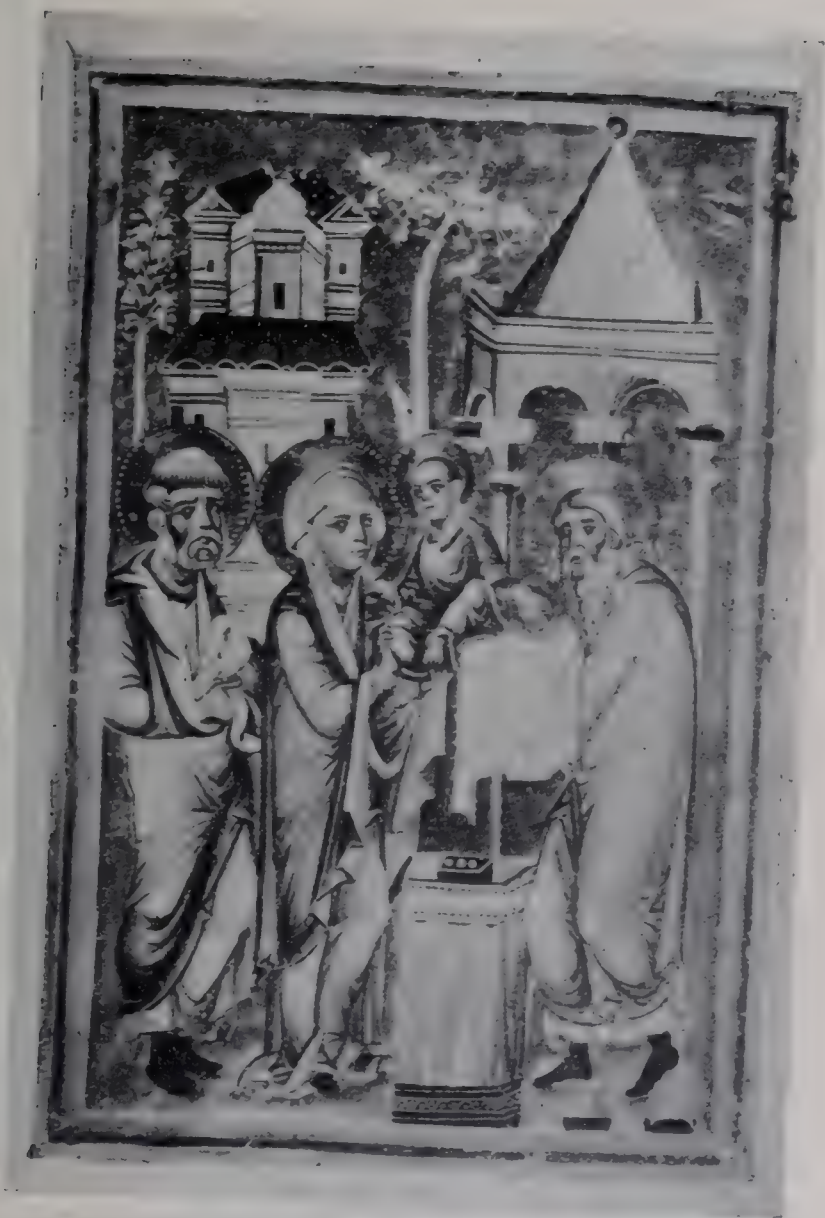



Fig. 461 — Padova, Duomo, Tesoro - Epistolario di Giovanni di Gaibana

Fig. 462 — Padova, Duomo. Tesoro - Epistolario di Giovanni di Gaibana

Diamo alcuni saggi delle miniature, la figura dell'amanuense e le scene della Purificazione, dell'Ascensione e della Morte di Maria (fig. 460-463). L'arte bizantina le ispira, ma il movimento, l'espressione, l'anima sono nuovi. Sotto l'apparato imperiale di Bisanzio trascorre la vita dell'Occidente romanico.

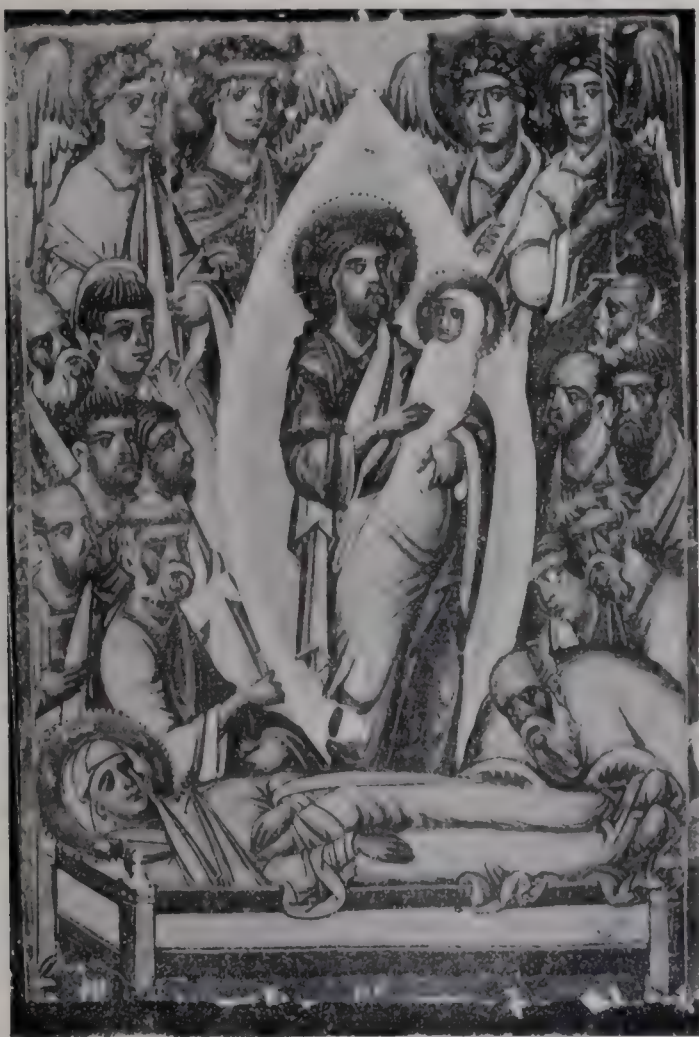
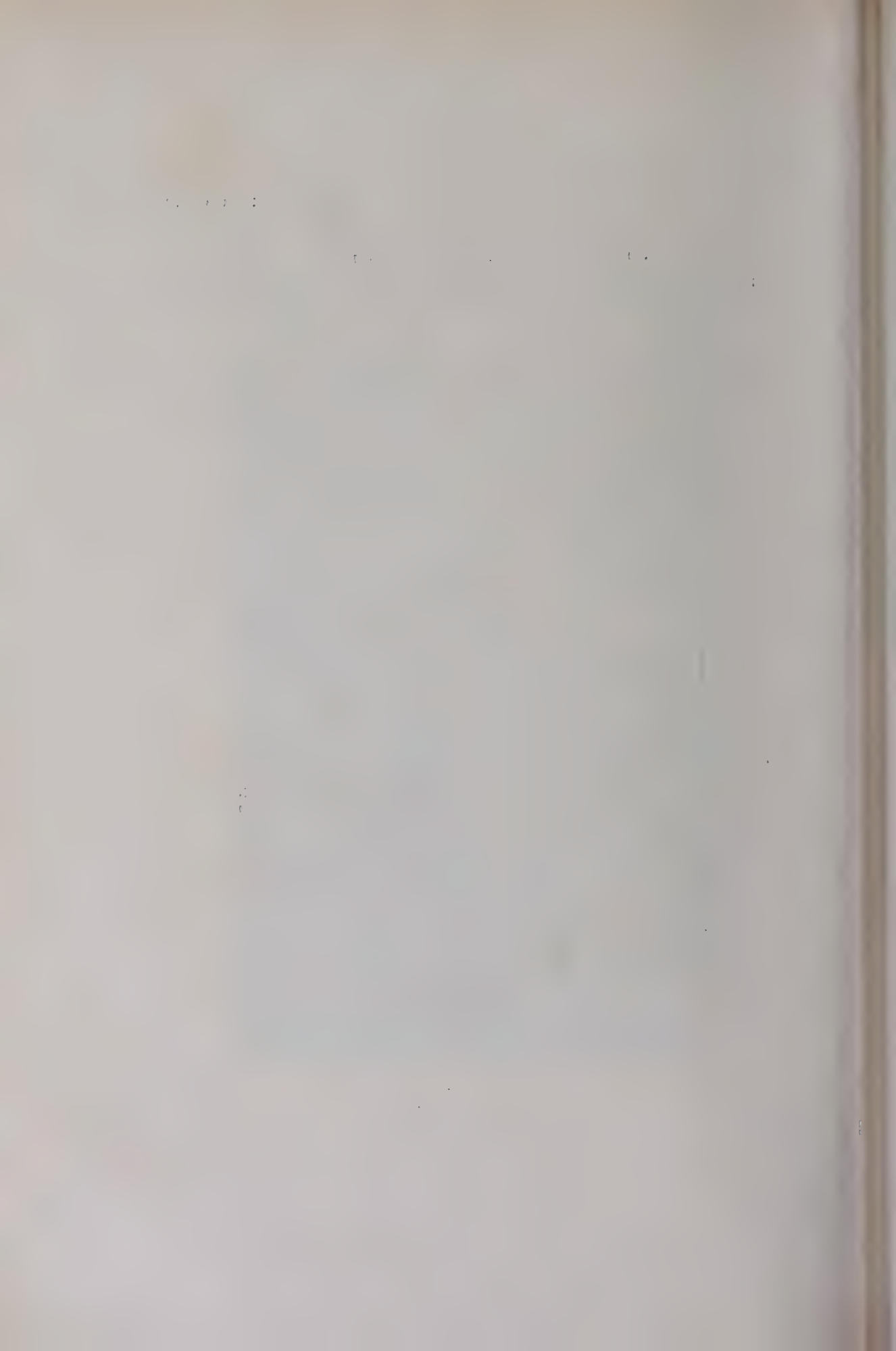



Fig. 463 — Padova, Duomo. Tesoro
Epistolario di Giovanni di Gaibana

II.

Linee di svolgimento dell'architettura nell'Italia meridionale e nella Sicilia — Chiese pugliesi di derivazione bizantina; altre di carattere più schiettamente normanno; altre sotto l'influsso dell'arte gotica — Castelli svevi nelle Puglie e in Sicilia — Gruppo di edifici siculo-campani — Architettura normanno-sicula — Costruzioni del secolo XIII — L'architettura negli Abruzzi — Primordi della scultura romanica neo-campana — Il Castello delle Torri di Federigo II a Capua — I cancelli di Santa Restituta a Napoli — Relazione di essi con sculture di Ravello, Sessa Aurunca, Caserta Vecchia, Capua, Gaeta, Salerno, Lentini, Monreale — Il candelabro di Gaeta — Scultura pugliese — Bartolommeo e Niccolò da Foggia — Scultura a Benevento — La porta in bronzo della cattedrale — Scultura negli Abruzzi — La pittura e la miniatura ne' monasteri benedettini — I rotuli dell' "Exultet" — Altri manoscritti miniati — "De arte venandi" miniato al tempo di re Manfredi — Musaici di pavimenti.

Nelle Puglie il primo rinnovamento dell'architettura si dovette agli operosi benedettini che « venivano lentamente penetrando nelle terre apule »,[1] sostituendosi agli ordini monastici greco-orientali. Anteriore al Mille si cita solo la chiesa inferiore di Trani, dal Carabellese ritenuta tipica delle altre chiese premillenarie sorte nelle città apule, e costruita alla fine del secolo VIII o al principiar del IX, mentre il Sarlo l'assegna al VII.[2] Invece è un semplice soccorpo, contemporaneo alla costruzione della cattedrale della fine dell' XI secolo, come dimostrano i capitelli a foglie d'acanto delle sue brevi colonne. Al secolo XI conviene difatti risalire, per veder l'arte incamminarsi in nuove vie, dopo la formazione dei Comuni pugliesi e la ribellione di Bari al giogo bizantino. « In questa nuova lotta, dice il Carabellese, il popolo

[1] CARABELLESE, *Della storia dell'arte in Puglia e più particolarmente nella Terra di Bari fino ai primi anni del secolo XIII* (*La Terra di Bari*, Trani, 1900).

[2] SARLO, *Brevi ed elementari nozioni di storia dell'arte cristiana*, Trani, 1897.

prova e riprova le sue forze, fino alla vittoria completa, e ad essa prendono parte non solo tutte le classi della popolazione, ma anche i vescovi da essa medesima eletti a capo della città, e abati e priori benedettini, ed elementi di fuori accorsi in suo aiuto, popoli e principi, papi e imperatori. È in quel secolo che il vescovado barese comincia ad assumere un'importanza e una supremazia politica e religiosa assai notevoli, per cui in tutto il resto del medio evo apparirà come a capo della regione e in rapporti così vivi con i principi del reame di Sicilia. Dal canto loro i benedettini non istanno fermi, ma progrediscono di continuo in grandezza e potenza. Avendo intuito il fato futuro dell'Italia meridionale, allearonsi strettamente con i capi delle milizie normanne, che da aiutatori degl'insorti mutaronsi presto in veri e propri conquistatori, e ne diventarono i sostegni più fidi e sicuri, ricevendone in cambio forte protezione e triplicate ricchezze prediali ».

Appena chiuso non vittoriosamente il primo periodo della rivolta contro i Greci, Bari, per l'attività del vescovo Bisanzio e più del suo successore Niccola, fu dotata della cattedrale, che, iniziata fra il 1024 e il 1028, dovette esser già compiuta nel 1064, quando vi si tenne un sinodo.[1]

Più tardi, al tempo di Alessandro III, intorno al 1178, vi fu aggiunta la nave trasversa, e allora dovette essere voltata nel suo centro, sulle quattro arcate della crociera, su cui s'imposta il tamburo ridotto ottagonale da quattro archi pensili, la bella cupola (fig. 464), bassa calotta, a sesto elissoidale, coperta a scaglie; e il tamburo ottagonale s'incoronò all'esterno di un fregio, e si decorò tutt'all'intorno di colonnine come la cupola di Caserta Vecchia. Alle estremità della crociera si eressero ad un tempo le torri campanarie. Fu quello il periodo decisivo della costruzione della cattedrale, chiuso nel secolo XIII, quando si eresse l'altar maggiore col ciborio scolpito da Angeramo di Trani fra il 1228

[1] A. AVENA, *Monumenti dell'Italia meridionale*, Roma, 1902; NITTO DE ROSSI, *Codice diplomatico barese*, I, pag. 102.

Fig. 464 — Bari, Cattedrale. Parte della facciata meridionale, con la cupola

e il 1233, consacrato il 6 febbraio dello stesso anno 1233 da Bernardo Costa, arcivescovo di Palermo, grande consigliere di Federigo II.[1]

La cattedrale nelle parti superstiti è di carattere più schiettamente normanno, come sono, a Bari, la piccola chiesetta di San Gregorio e San Niccola, e, nella sfera dell'influsso della capitale pugliese, la chiesa di Ognissanti a Trani, le cattedrali di Barletta, Trani, Ruvo e Bitonto, e in alcune parti anche le chiese di Giovinazzo e di Altamura, questa alterata e trasformata ai tempi angioini.

San Gregorio, secondo lo Schulz, è la più antica chiesa di Bari, ed ha relazioni con l'architettura del settentrione d'Italia; ma è del XII secolo, come può vedersi nella sua stretta nave, che sembra una riduzione di quella di San Niccola, anche nella speciale decorazione delle sue finestre con transenne.

La facciata meridionale della cattedrale di Bari (fig. 465) e quella della chiesa di San Niccola hanno tali rapporti tra loro, da dover convenire che entrambe fossero l'opera d'un costruttore educato alle forme normanne. La somiglianza si accentua nelle finestre bifore e nello speciale sistema d'archeggiamento, dove un arco ne involge altri due retti da lesene. La chiesa di San Niccola fu costruita dai benedettini: iniziata dall'abate Elia, poi arcivescovo, venne continuata dal suo successore Eustasio (1105-1123), e, risparmiata da Guglielmo I quando distrusse Bari (1156), fu terminata anche essa, come la cattedrale, nel secolo XIII.

Un medesimo sistema costruttivo continua a Barletta, nella cattedrale, divisa in due parti ben distinte: l'anteriore, della metà del XII secolo, come ci dice anche l'iscrizione d'un capitello con la data del 1153, l'anno della donazione

---

[1] SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Ferdinand von Quast. I-III, Dresden, 1860; FANTASIA, *Su taluni frammenti di pulpito rinvenuti nel Duomo di Bari*, in *Annali del R. Istituto tecnico di Bari*, VIII, 1889-91; SARLO, *Il Duomo di Trani*, Trani, 1897.

Fig. 465 — Bari. San Niccola. Facciata meridionale

di due colonne; la posteriore, gotica, del XIV secolo. Così seguita il sistema a Ruvo[1] (fig. 466) e a Bitonto (fig. 467), in quelle cattedrali costruite al principio del XIII secolo;[2]

Fig. 466 — Ruvo, Cattedrale. Facciata

a Giovinazzo, dove si sono conservate poche parti dell'antico edificio normanno; ad Altamura (fig. 468), ove la chiesa è fondata, come ricorda una bolla, da Federigo II, ma, ad eccezione di alcuni frammenti di scultura dell'età normanno-sveva, dovuta all'età angioina: la porta principale é le porte minori, la rosa della facciata, ecc., sono del tempo di re Roberto (1309-1343).

---

[1] Vedi A. AVENA, op. cit., pag. 120 e seg.
[2] SCHULZ, op. cit., pag. 64.

La più bella cattedrale pugliese, quella di Trani, fondata negli ultimi anni del secolo XI, fu opera dell'arcivescovo Bisanzio, compiuta al tempo del vescovo Bertrando II (1159-86). Il campanile, che si credette formato in più epoche, è forse opera d'un sol getto: l'arcata del basamento reca l'arco acuto, già importato nel periodo svevo a Castel del Monte, e porta inscritto il nome di *Nicolaus Sacerdos protomagister,* scultore dell'ambone della cattedrale di Bitonto. I due piani superiori, senza la forma dell'ogiva, si credettero di un continuatore dell'opera di Niccola; del periodo angioino, anzi della metà del secolo XIV, gli altri due piani superiori con archi acuti e snelli; e infine di tempo posteriore la cella campanaria, dove lo stile locale, quello stesso

Fig. 467 — Bitonto, Cattedrale. Galleria

dei due piani posti sul basamento, si esprime col medesimo linguaggio. Invece il campanile di Trani, come altri monumenti, mostra quella commistione degli elementi locali coi nordici, o anche quell'adattamento degli elementi nordici alle condizioni della vita dell'Italia meridionale.

Fig. 468 — Altamura, Chiesa. Matronei

L'arte nordica nelle Puglie, dimostrata anche dall' inclinazione molto ripida delle chiese pugliesi in contrasto con l'architettura di edificî locali terminati a terrazzo, doveva

Fig. 469 — Canosa, Mausoleo di Boemondo

subire variazioni secondo lo stato nuovo di esistenza: così l'arte normanna, come la normanno-sveva, la quale può considerarsi una variante della prima, o forma romanica evoluta ne' luoghi d'origine, che, trasportata nelle Puglie, ridette alla prima nuovi caratteri settentrionali.

L'arte bizantina oppose però resistenza alla diffusione delle forme nordiche, e la derivazione da essa è attestata dal mausoleo di Boemondo a Canosa, come dalla cattedrale di Siponto e da quella di Troja. Il mausoleo (fig. 469) è importante per l'unione di elementi antichi ai bizantini; [1] sul suo tamburo ottagonale non posava originariamente una piramide, come ora si vede, ma una cupola semisferica. [2] La cattedrale di Siponto, consacrata da Pasquale I nel 1117,

[1] Vol. II, pag. 353 e seg.
[2] A. Avena, op. cit., pag. 96 e seg. 533 e seg.

è di tipo bizantino, di pianta quadra, ed ha perciò relazioni con le cattedrali di Troja, di Pisa, ecc., che derivano da uguali modelli, senza che tuttavia si possa ammettere col

Fig. 470 — Troja, Cattedrale. Prospetto

Dobbert[1] e col Von Quast un influsso dell'arte toscana al limite della regione pugliese e della Capitanata. Oltre che non si saprebbe etnicamente come spiegare tale influsso,

[1] Dobbert, *Ueber den Styl Niccola Pisano's und dessen Ursprung*, Munich, 1873.

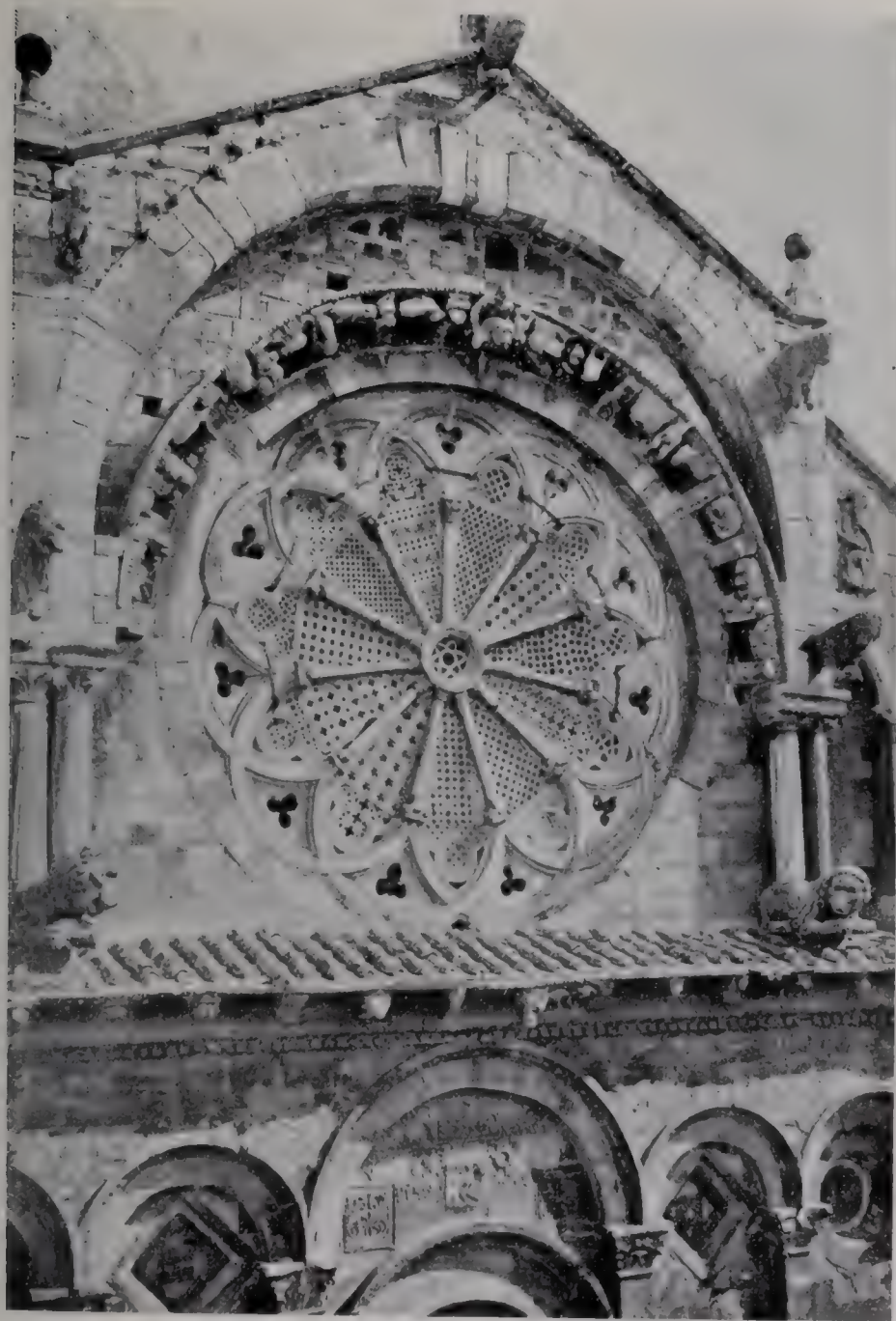



Fig. 471 — Troja, Cattedrale. Parte superiore della facciata

basta osservare qualche monumento greco orientale per trovare il modello comune di quelle formelle a rombi o tonde, a gradi rientranti, a scacchi o a quadretti, caratteristiche delle chiese toscane, di Sardegna, di Siponto e di Troja (fig. 470). Nei frammenti bizantini trovati presso l'acropoli d'Atene, ora nel Museo di questa città, v'è una formella rettangolare ornata di più croci inscritte l'una nell'altra, e ve n'è pure una tonda con croce avente nel mezzo una rosa. Simili forme a cassettoni si rivedono anche nell'esterno dell'antica cattedrale di Atene. Altri particolari spiano la derivazione bizantina nella facciata della cattedrale di Troja: per esempio, quegli archi a quarti di circolo che uniscono le spalle laterali al frontone (fig. 471), i quali richiamano i mezzi archi delle chiese di San Teodoro, di San Nicodemo, della Kapnicarea di Atene, ecc., messi come a contrafforte dell'arco delle bifore. La rosa stessa della cattedrale di Troja, chiusa da transenne a fori, ricorda quelle consuete nelle finestre delle chiese bizantine; e così a Siponto la decorazione è piena di reminiscenze bizantine, tranne alcune figurazioni ne'capitelli delle spalle della porta con Barlaam sulla giumenta impedito da un angiolo di avanzare, e con l'Adorazione de' Magi, e anche nell'archivolto della porta con un centauro che suona l'arpa e un altro che suona il corno. Dopo questi monumenti derivati anche nella loro costituzione da monumenti bizantini, se ne possono classificare altri in rapporto meno diretto con l'arte di Bisanzio, quali la cattedrale e la chiesa di Santa Maria dei Martiri a Molfetta, la cattedrale di Rapolla, la chiesa di San Cataldo di Lecce, quella di Stilo in Calabria, Santa Sofia in Benevento, ricostruzione dell'antica chiesa del IX secolo.

La cattedrale di Molfetta è del XII secolo, e con le sue tre cupole e con tutto il suo organismo manifesta un'imitazione di chiese bizantine, quale non si trova negli altri monumenti dell'Italia meridionale. Gli stessi caratteri mostra Santa Maria de' Martiri, presso quella città, con archi rotondi

reggenti le cupole, non acuti come scrive lo Schulz, che attribuisce la chiesa al XIV secolo. Anche la chiesa di Rapolla, nel Vulture, con le sue cupole, mostra l'imitazione di chiese bizantine.[1] Una chiesa a piano quadrato, a cinque cupole, d'impronta veramente greca, la Cattolica di Stilo, in Calabria, con mattoni a raggio sulle finestre e sulle porte, a losanga nel tamburo delle cupole, per effetti policromici

Fig. 472 — Venosa, Abbazia della Trinità. Fianco esterno

può ricordare l'aspetto esteriore delle chiese di Santa Teodora di Arta, della Panaghitsa di Bathia, presso Chalcis, e d'altre chiese di Tessaglia e di Macedonia.[2] San Cataldo, in Lecce, ha la cupola emisferica posta sul tamburo fregiato esternamente di arcate rette da colonnine racchiudenti archivolti e piedritti rientranti e paralleli, come nelle cupole bizantine. Un altro gruppo con impronta nordica bene spiccata

[1] Cfr. E. Bertaux, *I monumenti medioevali della regione del Vulture*, Napoli, 1897, pag. XII.

[2] Lampakis, *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*, Athènes, 1902.

può esser composto dalla chiesa della Trinità di Venosa (fig. 472) e dalla cattedrale di Aversa, con ambulacri intorno

Fig. 473 — Benevento, Cattedrale. Facciata e campanile

al coro, e con tre cappelle a raggio, simile in ciò alla chiesa di Venosa, sorta per opera dei benedettini, che nel secolo XII avevan quivi un monastero fiorentissimo, decaduto poi interamente nel XIII. Attualmente essa consta di due costruzioni

ben distinte: una piccola chiesa e la rovina d'una grande basilica incompiuta. Questa, che doveva avere un *deambulatorium* intorno al coro, è ritenuta dal Bertaux opera in gran parte del XII secolo e in parte del XIII, rivelante l'influsso dell'architettura borgognona.[1]

Viste così le due grandi correnti nordica e bizantina nell'architettura dell'Italia meridionale, specialmente sul versante adriatico, accenniamo ora al gruppo campano, che s'attiene al tipo delle basiliche latine: Sant'Angelo in Formis, Benevento (fig. 473), Capua, Sessa Aurunca, Salerno. Sant'Angelo in Formis (fig. 474), col nartice avente arcate acute che farebbero crederlo posteriore al tempo al quale si attribuisce, se però quel sesto non derivi invece da forme orientali; la cattedrale

Fig. 474 — Sant'Angelo in Formis, Facciata della chiesa

di Benevento, ampliata al principio del secolo XII, compiuta al principio del XIII, con elementi decorativi della facciata

[1] E. Bertaux, *I monumenti medioevali nella regione del Vulture*, Napoli, 1897, pag. XII e seg.

ricavati dall'arco trionfale di Traiano vicino la stessa città; il duomo di Capua, col grande atrio costruito dal vescovo Herveus (1068-1078), simile a quello della grande basilica di Montecassino. Un identico atrio fu edificato a Salerno, sull'antica porta del quale, come su quella d'accesso alla cattedrale, si legge il nome di Roberto il Guiscardo e di Giordano I di Capua, e sulla torre quello di re Ruggiero II.

Fig. 475 — Caserta Vecchia, Cattedrale. Prospetto

La cattedrale di Sessa, cominciata nel 1103, consacrata nell'anno 1113, servì di tipo alla chiesa di Caserta Vecchia, vera basilica romana a tre navi; ma quest'ultima, essendo penetrata di forme orientali, si potrebbe classificare in un gruppo da indicarsi come siculo-campano, comprendente

Caserta Vecchia (fig. 475, 476), Gaeta, [1] Ravello e Amalfi. Incominciata dal vescovo Niccolò, compiuta nel 1153 dal

Fig. 476 — Caserta Vecchia, Cattedrale. Cupola

suo successore Giovanni, Caserta Vecchia è importante per la fusione di elementi arabi e normanni, come nelle chiese

[1] Pietro Fedele ha pubblicato nel *Bollettino della Società filologica* un' iscrizione relativa al campanile e da cui risulta che l'architetto fu un Niccolò romano. Un'altra iscrizione è riportata dal Salazaro (*Monumenti*, ecc., I, pag. 63), che assegna l'erezione del campanile e della cattedrale a Giovanni, primo doge di Gaeta.

di Sicilia e in parte nelle cattedrali pugliesi. La bella cattedrale con le finestre di candidi marmi, ora a tutto sesto,

Fig. 477 — Monreale, Duomo. Veduta di parte posteriore

ora a ferro di cavallo, con archi intrecciantisi di pietre alternativamente gialle e scure, richiama subito le forme

particolari e gli effetti policromici delle architetture di Gaeta, d'Amalfi, di Monreale in Sicilia (fig. 477). Tali archi coronano la cupola di Caserta Vecchia, la parte superiore dei

Fig. 478 — Gaeta, Campanile della cattedrale

campanili di Gaeta (fig. 478), di Ravello (fig. 479) e d'Amalfi (fig. 480), dove anche nel chiostro de' cappuccini, si ha un mirabile esempio (fig. 481) d'intrecciatura d'archi, complicata

così da formare in alto losanghe come di una transenna. Altre intrecciature, ove il carattere orientale rendesi anche più manifesto, si vedono a Ravello nel cortile del palazzo Rufolo, che appartiene al tempo di Carlo I e II d'Angiò.[1]

In Sicilia le chiese costruite sin dal tempo della conquista normanna, San Giovanni dei Leprosi, Santa Maria di Campogrosso, presso Palermo, sono una combinazione di forme latine e greche, delle navi della basilica romana col presbiterio sopraelevato, avente la cupola nel centro e tre absidi nel fondo.[2] Similmente la chiesa di Troina, fondata nel 1082, secondo il diploma di Ruggiero I.[3]

Al tempo più felice della dinastia normanna, regnante Ruggiero II, fu fondata la Cappella Palatina, alquanto prima del 1132, nel quale anno Pietro, arcivescovo di Palermo, elevò la cappella al grado di parrocchia;[4] e furono erette le solenni cattedrali di Cefalù e di Messina, San Giovanni degli Eremiti e Santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo. Il duomo di Cefalù (fig. 482), preceduto da un nartice serrato tra due colossali torrioni terminati a piramide, eleva la fronte divisa in due ordini, il primo con una finestra nel centro d'una fila

---

[1] Sull'architettura nelle provincie meridionali, oltre le opere citate, si può consultare: BELTRANI, *Una inedita descrizione della cattedrale di Trani composta nella metà del secolo XVIII*, Napoli, 1899; E. BERNICH, *L'architettura di Leon Battista Alberti e le chiese pugliesi* e *Il monastero di San Leo a Bitonto* (*Rassegna Pugliese*, XI, 5 e 6); ID., *La vecchia cattedrale di Molfetta* e *I restauri della cattedrale di Bitonto* (*Apulia*, I, 2, 4-5); ID., *L'arte in Puglia*, Bitonto, Giovinazzo (*Napoli Nobilissima*, X, 4, 8); ID., *Il campanile di Soleto* e *San Nicola di Bari* (*Id.*, XI, 5, 9); ID., *La cupola del duomo di Bari* (*Id.*, XII, 7); E. BERTAUX, *Barbarie recenti nel duomo di Canosa e di Taranto* (*Id.*, VI, 1 e 4); CARABELLESE, *Il duomo di Bari* (*Id.*, VII, 1 e 2); B. CROCE, *Sommario critico della storia dell'arte nel Napoletano* (*Id.*, anno II); DON FERRANTE, *I castelli di Terra di Bari* (*Id.*, VII, 12); OSCAR MOTHES, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, Jena, 1884; NITTO DE' ROSSI, *Una risposta a E. Bertaux intorno alla pretesa influenza dell'arte francese in Puglia* (*Napoli Nobilissima*, VII, 9, VIII, 3); FRANCESCO SARLO, *Il duomo di Trani*, Trani, Vecchi, 1897; SIMONE SANTE, *Sui monumenti antichi in Trani*, Trani, Vecchi, 1891; ID., *Il duomo di Conversano*, Trani, 1896; LUIGI SYLOS, *Primo rinascimento pugliese*, Trani, 1894.

[2] DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia*, I, Palermo, 1858.

[3] R. STARABBA, *Diplomi di fondazione delle chiese episcopali di Sicilia (1082-1093)*, in *Archivio storico siciliano*, XVIII, fasc. I, 1893.

[4] SAVAGNONE, *Il diploma di fondazione della Cappella Palatina di Palermo (1140)*, in *Archivio storico siciliano*, 1900; PASCA, *Osservazioni storiche diplomatiche intorno ai diplomi della Real Cappella Palatina*, Palermo, 1870, vol. II.

d'archi acuti intrecciatisi, il secondo, superiore, con archi, pure acuti, sostenuti da colonnine corinzie. Qui si manifesta il carattere costruttivo e decorativo de' Normanni, rimasto

Fig. 479 — Ravello, Chiesa di San Pantaleone. Campanile

tipico per la chiesa di Monreale (fig. 483) edificata da Guglielmo II.

San Giovanni degli Eremiti, la chiesa della Trinità di Delia, presso Castelvetrano, e quella di Santa Maria dell'Ammiraglio hanno una decorazione simile, assai semplice, nelle

facciate terminate da linee orizzontali, senza frontone che accenni a pendenza dei tetti, le cupole e le terrazze essendo i soli mezzi usati a coprire quei monumenti.[1] È un gruppo di chiese che ha grandi riscontri con le orientali, così negli elementi costruttivi come ne' decorativi, elementi insieme legati, con le linee esterne « che manifestano rigorosamente i movimenti delle masse interne ».[2] Santa Maria dell'Ammiraglio, eretta da Giorgio Antiocheno,[3] ebbe aggiunto un portico dal lato orientale, il nartice alla facciata occidentale e il campanile (fig. 484), che doveva esser coronato da una cupola sostenuta da quattro pennacchi a nicchio,[4] rinvenuti sotto l'intonaco che riveste le pareti dell'ultimo ordine, a conferma della descrizione lasciataci nel 1185 da Mohammed-Ebn-Gjobair:[5] « il campanile, sostenuto da colonne di marmo, è sormontato da una cupola, che giace similmente sovra altre colonne, onde si chiama il campanile delle colonne ». Presso la chiesa dell'Ammiraglio è San Cataldo (fig. 485), eretta sin dal 1160, pure di forma greca, con tre cupole emisferiche sopra imposte a nicchie negli angoli, rette da archi acuminati, con gli emicicli della protasi e del diaconico ai lati dell'abside maggiore.

Le forme normanno-sicule progredirono nella chiesa di Santo Spirito, sopra un altipiano della riva sinistra dell'Oreto,[6] là dove Palermo scoteva il giogo angioino, un secolo e più dopo che l'arcivescovo Gualterio II Offamiglio, regnando Guglielmo II, la erigeva presso l'abbazia ora distrutta, sotto la

---

[1] G. Patricolo, *La chiesa della Trinità di Delia presso Castelvetrano*, in *Archivio storico siciliano*, V, fasc. I-II, 1880; Id., *Il monumento arabo scoperto nel febbraio 1882 e la contigua chiesa di San Giovanni degli Eremiti in Palermo*, in *Archivio storico siciliano*, VII, 1882.

[2] Id., *Id.*

[3] Vol. II, pag. 353 e seg.

[4] G. Patricolo, *La chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo e le sue antiche adiacenze*, in *Archivio storico siciliano*, 1877 e 1879; *Le chiese di Santo Spirito e di Santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo*, Palermo, 1882; Id., *La chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio*, in *Archivio storico siciliano*, nuova serie, anno II, 1877.

[5] *Viaggio di Mohammed-Ebn-Djobair*, tradotto da M. Amari, Palermo, 1851.

[6] Vedi nota quarta, studio del Patricolo, nei *Ricordi e documenti del Vespro siciliano*, Palermo, 1882.

regola di San Benedetto e dell'ordine cistercense, come si sa da un diploma del re medesimo del 9 novembre 1178.

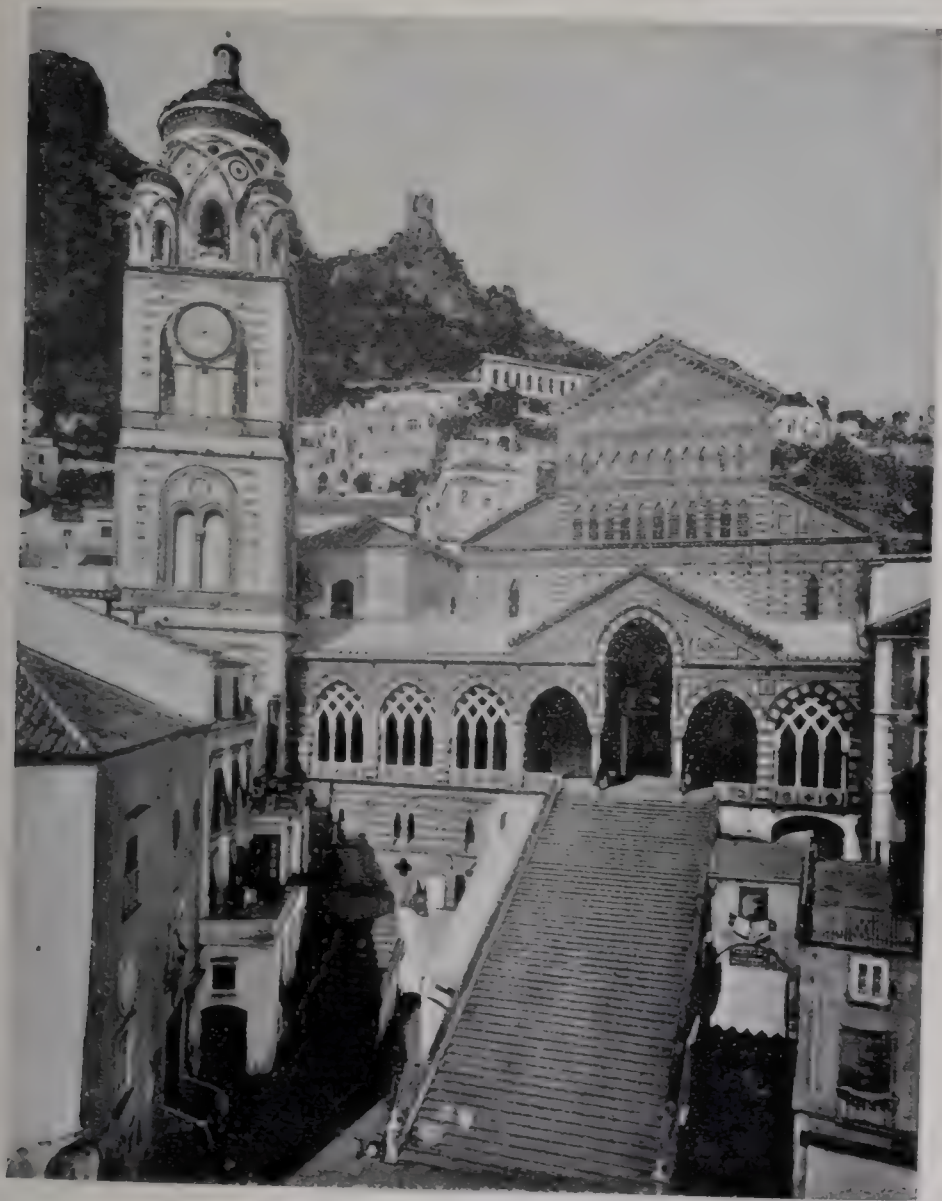



Fig. 480 — Amalfi, Cattedrale

A forma di basilica latina, a tre navi spartite da colonne di tufo, su cui volgonsi arcate aguzze, va al presbiterio elevato di un gradino sul pavimento delle navi, dalle quali è diviso da tre

arcate, grande quella del mezzo, piccole le laterali; il presbiterio è a sua volta diviso dalle ali per tre arcate pure ogivali,[1] dal santuario, per un gradino; e il santuario termina nella grande abside, cui corrispondono ai lati le due della protesi

Fig. 481 — Amalfi, Chiostro de' Cappuccini

e del diaconico. L'esterno presenta le combinazioni policromiche ottenute con tufo e lava, come nel duomo di Monreale e di Palermo e nel campanile di Santa Maria dell'Ammiraglio.

Invece delle intarsiature di lava e tufo, nella chiesa di San Filippo di Fragalà, presso il villaggio di Frazzanò, eretto dal catecumeno Gregorio con l'aiuto di Ruggiero e di Adelasia, nella decorazione a mattoni, nuova per le chiese normanne, si usò lasciare un intervallo tra un mattone e l'altro, sino di quattro centimetri, e riempirlo di bianca malta, che

[1] Cfr. G. Patricolo, nota suddetta.

Fig. 482 — Cefalù, Cattedrale o San Salvatore

fa spiccare il rosso del materiale laterizio. Quella chiesa, adorna d'archi non ogivali all'esterno, ha la pianta simile a quella di San Giovanni degli Eremiti.[1]

Un'altra chiesa di Palermo, la Trinità della Magione, instituita da Matteo de Ayello, di Salerno, gran cancelliere del

Fig. 483 — Monreale, Duomo

Regno di Sicilia sotto Guglielmo I e Guglielmo II, ha la pianta consueta nelle chiese normanne, e avanzi d'un chiostro con arcate acuminate, cadenti un tempo su colonnine bianche poste sopra uno stilobate, come il chiostrino di San Giovanni degli Eremiti (fig. 486) e i grandi chiostri di Cefalù e di Monreale.

Il duomo di Monreale corona gli sforzi dell'arte normanno-

[1] SALINAS, *Escursioni archeologiche*, III: *Il monastero di San Filippo di Fragalà*, in *Archivio storico siciliano*, 1887, pag. 385.

sicula; il suo nartice, con archi già a sesto acuto, era fiancheggiato da torri a pianta quadra, con una piramide nel

Fig. 484 — Palermo, Chiesa della Martorana

sommo e quattro minori agli angoli del piano su cui sorgeva. Nella fronte della cattedrale innalzantesi sul portico s'intrecciavano archi acuti come a Cefalù, e qual si vede nella parte posteriore del duomo negli archi in più ordini,

formati da triangoletti di pietre bianche e nere. L'interno del duomo, come nelle basiliche romane, è a croce latina, a tre navi spartite da colonne con capitelli antichi di rara bellezza.

Fig. 485 — Palermo, San Cataldo. Interno

Presso la chiesa monumentale s'apre l'adito al chiostro del grande convento benedettino, che dovette però essere compiuto più tardi del duomo.

Quasi non bastasse a Guglielmo II l'immensa costruzione di Monreale, dette l'animo a fondare nel 1184 con fantastica rapidità il duomo di Palermo (fig. 487), purtroppo oggi devastato in mille modi, tranne una parte, l'occidentale, che ancora serba alquanto della forma primitiva. Con esso si

Fig. 486 — Palermo, San Giovanni degli Eremiti. Chiostro

chiude il ciclo possente dell'architettura normanno-sicula, fioritura mirabile di edificî, segno del felice connubio di civiltà diverse, che già avevamo veduto sul litorale tirreno dove si era esteso il dominio normanno. [1]

[1] Sull'architettura siciliana dal tempo romanico, confronta, oltre gli scritti citati: GRAVINA, *Monreale*, 1859; SERRADIFALCO, *Del duomo di Monreale*, Palermo, 1838; SAVAGNONE, *Il diploma di fondazione della Cappella Palatina di Palermo*, 1900; STARRABBA, *R. Diplomi di fondazione delle chiese episcopali di Sicilia (1082-1093)*, nell'*Archivio storico siciliano*, XVIII, 1, 1893; V. DI GIOVANNI, *I casali esistenti nel secolo XII nel territorio della chiesa di Monreale* (*Id.*, XVII, 1892, pag. 438 e seg.); ATANASIO SCHIRÒ, *L'antico castello di Calatamauro* (*Id.*, XII, 1887, pag. 169); V. DI GIOVANNI, *Il castello e la chiesa della Favara di San Filippo a Mare Dolce in Palermo* (*Id.*, 1898); CARMELO SCIUTO PATTI, *Sul castello Ursino, notizie storiche* (*Id.*, X, 1885); V. DI GIOVANNI, *Il monastero di Santa Maria la Gàdera, poi Santa Maria de Latina, esistente nel secolo XII presso Polizzi* (*Id.*, V, 1880).

Il nuovo secolo XIII ci darà ancora un saggio d'architettonica vigoria coi castelli di Federigo II, il castello Ursino a Catania, il castello Maniace a Siracusa, la torre ottagonale di Castrogiovanni, derivati da uno stesso tipo francese, che a Castel del Monte, nelle Murge Basse (fig. 488, 489), si presenta ancora nella forma più compiuta. La pianta del castello è un ottagono regolare, ai vertici del quale si ergono, vigili scolte, le torri a pianta ottagonale: tutto eseguito in pietra finissima, lucente, tagliata netta, come se lo scalpellino nell'affilarne gli spigoli non avesse trovato la materia resistente al ferro. Le feritoie sembrano determinate da secchi tagli di un'affilata lama d'acciaio, e tutto si coordina matematicamente, tutto sta al suo posto, al suo numero d'ordine, nella sua linea, come se ci fosse nato. Sembra che sulla collina pugliese le pietre, come per incanto, auspice Federigo II imperatore, acquistassero la virtù del quarzo e formassero perfetti cristalli.

La gran massa ora è priva del coronamento e della muraglia, che doveva girare attorno con la sua merlatura ghibellina.

Castel Maniace a Siracusa era quasi finito nel 1239, Castell'Ursino a Catania fu incominciato lo stesso anno, e Castel del Monte, iniziato nel 1240.[1] Il carattere francese della loro architettura è stato dimostrato dal Bertaux,[2] sì nelle forme trapezoidali delle sale di Castel del Monte, risultanti dalle linee di divisione che uniscono i vertici dell'ottagono centrale a quelli dell'ottagono concentrico del contorno; sì nella loro copertura, a volta ogivale nella parte rettangolare, a botte nelle parti triangolari di ogni trapezio: forme consuete nei cori poligonali a *deambulatorium* delle chiese francesi, particolarmente della Champagne. Il Bertaux, che ritrovò altri particolari architettonici francesi a

---

[1] SCHULZ, op. cit., I, pag. 164.

[2] E. BERTAUX, *Castel del Monte et les architectes français de l'empereur Frédéric II.* (*Extrait des comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres,* Paris, Imprimerie Nationale, 1897).

Castel del Monte come in altri castelli imperiali dell'Italia meridionale, specialmente in uno di Lagopesole, cercò la direzione di quel movimento artistico, e suppose averla trovata in una epigrafe del 1249 del castello di Trani, iniziato nel 1233, dov'è il nome di Filippo Chinard, ammiraglio

Fig. 487 — Palermo, Duomo. Veduta generale

francese, e di due architetti locali, Stefano da Trani e Romualdo di Bari. Filippo Chinard, francese, è invece nominato probabilmente come capitano che curò le opere di difesa del castello di Trani e del porto; e l'iscrizione, del resto, è di una data che fa nascere molti dubbî sull'esistenza in Puglia, nell'anno in cui si eresse il castello di Trani, di Filippo Chinard, capitano nel 1229 del castello di Kantara, poi comandante di Chérines assediata, che rese al signore di Beyruth al principio del 1233. Solo nel 1242 si ritrova investito dall'imperatore della signoria di Conversano, poi nel 1256 col titolo di ammiraglio del Regno di Sicilia e di Gerusalemme.

Del resto, i castelli di Trani, come gli altri di Bari, di Bisceglie, di Brindisi, di Gioia del Colle, sono di un tipo differente dagli altri di Santa Maria del Monte, di Catania e di Siracusa, edificî rettangolari con una corte centrale, fiancheggiati agli angoli da torri quadrate; e nel castello di Trani l'opera degli artisti locali è pure designata solennemente nelle iscrizioni. Tutti i castelli svevi, compresi anche gli altri di Gravina, di Lagopesole e in parte quello di

Fig. 488 — Andria, Castel del Monte

Lucera (fig. 490), non corrispondono nè per grandezza d'arte, nè per carattere costruttivo a Castel del Monte e agli altri simili.

Lo stile francese che si trova nei castelli imperiali di Federigo II è proprio di molte chiese benedettine dell'Italia meridionale. Abbiamo già detto della chiesa abbaziale di Venosa e dell'altra di Aversa, aventi il *deambulatorium* intorno al coro; e si può aggiungere la chiesa del Santo Sepolcro a Barletta, monumento di purissimo stile borgognone;

Fig. 489 — Andria, Castel del Monte

la chiesa benedettina sulla punta del Gargano, presso Peschici, tutta simile a San Niccola di Girgenti de' cistercensi,[1] entrambe con la pianta uguale alle chiese di Châtillon-sur-Seine e di Fontenay presso Montbard;[2] infine la cattedrale di Lanciano, iniziata nel 1227, esempio di architettura borgognona; e la cattedrale di Cosenza, consacrata nel 1222, alla presenza di Federigo II, dello stile invalso nella Champagne.[3] Importazioni artistiche o stranieri influssi, che si spiegano in parte con la storia delle comunità religiose, in parte con la diffusione di forme fiorenti in Palestina, in Cipro, nell'Oriente latino.

Negli Abruzzi l'arte dall'XI al XIII secolo ebbe caratteri distinti da quelli delle regioni circostanti.[4] La vita benedettina, sviluppatasi rigogliosamente in molti monasteri, favorì in quel periodo il fiorire delle arti; e l'ordine cistercense con l'edificazione di Santa Maria d'Arabona portò anche negli Abruzzi le prime forme dell'arte gotica. I principali monumenti architettonici sono San Clemente di Casauria, San Clemente al Vomano, San Giovanni in Venere, San Liberatore alla Maiella, Santa Maria d'Arabona, San Pellino di Valva presso Sulmona.

San Clemente a Casauria (fig. 491, 492) in una valle del territorio teramano, ricostruito in parte dall'abate Leonate nel 1176, a croce latina con tre navate spartite da arcate ogivali, ha subito grandi manomissioni; ma ancora mostra del tempo di Leonate l'abside coronata all'esterno da archettini tondi, i muri di fianco all'abside senza coronamento, e più di tutto l'atrio apposto alla facciata della basilica, formato di tre arcate (a tutto sesto e più larga quella del centro, a sesto acuto non molto accentuato quelle delle parti), rette da pilastri rettangolari con colonne addossate

---

[1] ENLART, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie.*

[2] E. BERTAUX, *Castel del Monte*, op. cit.

[3] ID., op. cit.

[4] Cfr. per notizie bibliografiche e per documenti sui monumenti abruzzesi: BINDI, *Monumenti storici e artistici degli Abruzzi*, Napoli, 1889.

a ogni faccia. Alle tre arcate corrispondono tre volte a crociera con costoloni prismatici, e la porta di mezzo è costituita da tre archivolti a ferro di cavallo. Così si mettono insieme archi acuti, a tutto sesto e a ferro di cavallo in questo monumento di transizione; e l'atrio stesso, con le tre arcate

Fig. 490 — Lucera, Castello

rispondenti alle navi dell'interno, riproduce quello della cattedrale di Autun e di Saint-Philibert de Dijon.[1]

San Clemente al Vomano, del XII secolo, di forma basilicale, a tre navi e tre absidi senza nave trasversa, ha molte somiglianze, benchè rovinosa, con la chiesa di Casauria, il che si spiega sapendo come fosse aggregata a un monastero benedettino che seguì la sorte della badia casauriense. San Giovanni in Venere, presso Lanciano, pure dei benedettini e del XII secolo, è importantissimo per le sue absidi decorate ad archi e a pietre variate, che risentono dell'architettura siculo-campana. San Liberatore alla Maiella, chiesa diruta, pure del

[1] CALORE, *L'abazia di San Clemente a Casauria*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1891 (buon lavoro scritto sotto gli auspicî del mio compianto amico Natale Baldoria); ENLART, op. cit., pag. 255.

XII secolo, era di un monastero benedettino salito in gran fama nel tempo di Teobaldo abate (1022-1032), che fu poi

Fig. 491 — Torre de' Passeri, San Clemente a Casauria. Parte della facciata

abate di Montecassino, e precorse in attività artistica Desiderio. Santa Maria di Arabona, chiesa di un monastero cistercense, eretta nel 1208, in istretta relazione costruttiva con le badie di Fossanova, Casamari, ecc., è una delle tipiche dello stile gotico diffuso dai cistercensi in Italia. San Pellino di Valva, d'epoca sveva, fu ricostruito dopo l'incendio del 1229. La chiesa di Santa Maria di Bominago, appartenente al monastero farfense (fig. 493), fu fabbricata probabilmente al tempo dell'abate Giovanni, circa il 1180, prima che fosse scolpito l'ambone, regnante Guglielmo II, sedente Alessandro III papa.

Intanto, però, tra queste forme molteplici d'architettura s'andava determinando il tipo proprio delle cattedrali

abruzzesi, col prospetto a coronamento orizzontale. In corrispondenza alla parte superiore della nave mediana, prima all'esterno s'innalza una grande cinta sulla linea che congiunge in alto le estremità delle oblique tracciate dalle navi minori (vedi San Pellino, Santa Maria di Paganica ad Aquila, San Panfilo a Cucullo); poi tutta la facciata si para innanzi come quella d'un arco trionfale con attico. Così la piccola chiesa del cimitero di Carsoli; la bella cattedrale d'Atri,

Fig. 492 — Torre de' Passeri, San Clemente a Casauria. Abside

opera di Raimondo di Poggio e Rainaldo Atriano (1285-1305), con la facciata severa a coronamento orizzontale, a frangia d'archetti trilobati (fig. 494); le più tarde chiese di Santa Maria della Tomba e di San Francesco in Sulmona, e la basilica di Colemaggio ad Aquila, dove la policromia delle pareti produce un effetto di toscana eleganza.

Abbiamo già accennato a' monumenti che si conformano all'arte gotica. Sul modello cistercense di Santa Maria d'Arabona o di Casamari sorgono le chiese di Scurcola, di

Rosciolo, di Tagliacozzo, di Sulmona, ecc.; sul modello simile a quello cistercense, ma diversamente ornato, i canonici del Santo Sepolcro innalzano a Barletta la chiesa che abbiamo citato; gli Angioini con artisti di Francia innalzano chiese a Napoli, la cattedrale di Lucera, la chiesa della Grotta di Monte Sant'Angelo, San Francesco di Sulmona e San Francesco di Messina. Tuttavia, come abbiamo veduto, a proposito delle facciate delle chiese abruzzesi, lo stile altrui si trasforma in modo tutto particolare, si semplifica, si schiarisce, si ordina novamente, si adatta allo spirito nazionale, alle nostre tradizioni, alla nostra terra e al nostro sole.

* * *

La scultura nell'Italia meridionale si svolse in ritardo, più di quel che si creda, ammettendo del IX secolo, col Bertaux,[1] il rilievo conservato nella cappella dell'Arcivescovado di Napoli e il frammento di transenna di San Giovanni Maggiore, nella stessa città, sculture che si suppone abbian decorato la parte posteriore d'un calendario;[2] probabilmente la decorazione fu eseguita più tardi, quando, per i nuovi fasti religiosi, il calendario era divenuto incompleto, e il marmo servì a nuovo uso. L'ornato entro il quale stanno grifi e leoni alati e, nella transenna di San Giovanni Maggiore, un cervo di fronte a un cavallo alato, ha i rami annodati e a foglie arricciate, come si vede ne' margini delle miniature benedettine del XII secolo, o anche nell'intaglio di San Vincenzo al Volturno.[3] Nè al IX secolo possono attribuirsi il frammento con i due ippogrifi del Museo di Sorrento,[4] e la transenna di San Salvatore in Atrani (fig. 495), dove si vede un pavone, con l'aperta coda schematicamente segnata, tenere sotto le

[1] V. Bertaux, opera sull'arte nell'Italia meridionale, in corso di stampa, pag. 77 e seguenti. Mentre si stampano questi fogli, riceviamo dall'autore qualche parte delle bozze dell'opera, che, attesa la sua importanza, citeremo se e quando ci sarà ancora possibile.

[2] Bart. Capasso, *Monumenta ad Neapolitani Ducatus Historiam pertinentia*, Napoli, 1881, pag. 239, 335 e 339.

[3] Pubblicato dal Bertaux, opera suddetta, pag. 212, fig. 94.

[4] Idem, fig. 19.

zampe un uomo fiancheggiato da due spiriti maligni o *lamie*, e un altro, a riscontro, adunghiare una lepre, alla quale due

Fig. 493 — Bominaco negli Abruzzi, Chiesa di Santa Maria. Abside

corvi danno di becco. Tra l'uno e l'altro di questi pavoni s'innalza una pianta, la quale fra i rami mostra il pellicano che dà cibo ai suoi nati.

Queste rappresentazioni sono assolutamente proprie del principio del secolo XII, anche in quella trasformazione del superbo pavone in uccello da preda.

Frammenti di più antiche sculture, barbare come le altre contemporanee di tutt'Italia, si possono vedere nel Museo Campano a Capua: una parte di pluteo scolpito con la figura

Fig. 491 — Atri. Cattedrale. Facciata

di Giona vomitato dal pistrice; un altro marmo, proveniente dal convento dei cappuccini di Caiazzo, con un santo strettamente fasciato dalle vesti ornate di gemme e fuseruole, la capigliatura come una parrucca raggiata. Poco tempo dopo

però che si scolpivano quelle rozze cose, l'Italia meridionale si popolava di chiese composte coi frammenti dell'antico. A Sessa Aurunca sono bassorilievi con maschere sceniche sulla facciata della cattedrale; nella chiesa dell'Annunziata presso Scala, pezzi di cornicioni romani, colonne e capitelli classici, uno corinzio reggente la pila dell'acqua santa; nel duomo di Caserta vecchia, le colonne in gran parte antiche; nel portico della chiesa di Sant'Angelo *in Formis*, rocchi di colonne, capitelli e basi romane; a Capua, nel duomo, v'è un

Fig. 495 — Atrani, San Salvatore. Transenna

sarcofago romano rappresentante la caccia al cinghiale calidonio, e, nel campanile, vediamo teste romane incassate nei muri; nella piazza maggiore, antichi frammenti figurati per ogni dove. A Gaeta, la base della torre della cattedrale è rivestita di cornici divelte da monumenti classici, e all'entrata della cattedrale stessa vi sono due sarcofagi de' bassi tempi, rilavorati nel secolo XII. Ad Aversa, a Cava de' Tirreni, a Minturno, ecc., l'antico fa le spese al nuovo. Tutta quella virtù d'arte bastò a fare aprir bene gli occhi degli scultori, che sin dalla metà del secolo XII gareggiarono con l'antico.

Sculture della Campania non ispirate a modelli classici si possono vedere a Capua, nella porta di San Marcello (fig. 496),

recante un'iscrizione longobardica tratta da una tomba, invece della sua propria, che sta innanzi all'entrata principale della chiesa:

DAT XPO BALVAS ABBAS ALFERIVS ALBAS VT CAELI REGNVM VALEAT PENETRARE SVPERNVM.

Vi si vede, nello stipite a destra, Abramo adorante i tre angioli, poi in atto di sacrificare il figliuolo, un uomo che cavalca un leone tenendolo per le redini, Sansone che sbrana il leone (fig. 497); nello stipite a sinistra, cani che inseguono un cervo e un lupo ferito nella testa da un cacciatore, un uomo che tiene per le redini un cavallo impennato, due cavalieri che si azzuffano, uno trapassante con la lancia lo scudo dell'altro, e infine una figura sulla groppa d'un mostro (fig. 498) col petto segnato di rotelle, come Gerione nella *Divina Commedia*. Questa particolarità, che richiama le stoffe orientali, ci avverte che nella porta, dove le figure stilizzate si combinano con l'ornamento e le scene sacre e fantastiche si mischiano in modo tanto strano, si risente l'influsso dell'arte importata dagli Arabi nel Mezzogiorno d'Italia.

Altre forme antecedenti allo sviluppo dello stile neo-campano si possono additare ne' pulvini delle colonne del chiostro di Santa Sofia, a Benevento, decorato dall'abate Giovanni IV, come dice l'iscrizione:

✠ PERPETVIS ANNIS
STAT QVARTI FAMA
IOHANNIS
PER QVEM PASTOREM DOMVS
HVNC HABET ISTA DECOREM

Ma di là della Campania, in quei pulvini, si vede un'arte ligia ai canoni de' benedettini che a Benevento promossero gli studî; e può notarsi, ad esempio, nella faccia trapezoidale d'un pulvino, la Terra ignuda allattante un toro e un serpente, come nei rotuli dell'*Exultet* (fig. 499).

Verso la metà del secolo XII l'arte campana è tutta invasa dall'antichità. Sulla porta della cattedrale di Salerno, dove

Fig. 496 — Capua, San Marcello. Porta

nell'architrave è ricordato Roberto Guiscardo e Giordano I di Capua, vi è una candeliera classica messa a fregio (fig. 500), che nella porta dell'atrio della cattedrale medesima, dove

pure è ricordato il duce Roberto, venne abilmente imitata (fig. 501, 502), ripetendovi ai lati l'alberetto di palma scolpito di qua e di là della trabeazione della porta d'ingresso, e vi si aggiunse una scimmia studiata da una scultura egizia, eseguita con tanta naturalezza, con tanta vivacità, da far pensare che l'artista entrò allora d'un balzo nella vita. A Scala, alla base degli stipiti della porta (fig. 503), si mise un ippogrifo studiato da un trapezoforo, veramente mirabile, segno della risurrezione dell'antico nelle contrade dove l'antico pareva ancora vivente nel suolo. La risurrezione fu gloriosa quando Federigo II, anima di poeta, chiamò a raccolta intorno al suo trono le arti liberali, e fondò il regno dell'arte nuova da Castel del Monte a Foggia, lungo le Puglie, da Salerno per la costa del Tirreno sino ad Amalfi, in Sicilia da Catania a Siracusa, da Messina a Palermo.

A Capua rimane un ricordo del magno imperatore nel Castello delle Torri,[1] alla testa del ponte sul Volturno, co-

[1] Bibliografia sul Castello delle Torri di Federigo II: BART. FAZIUS, *De rebus gestis ab Alphonso primo Neapolitanorum Rege*, Lugduni, 1562, lib. II, pag. 41; LUCAE DE PENNA, *Commentoria in tres posteriores Libros Codicis Iustiniani*, Lugduni, 1582, lib. XI, tit. 40, lex. 4, pag. 446; ANTONINI Archiepiscopi Florentini, *Chronicorum*, Lugduni, 1587, pars III, tit. 19, cap. 6, § 1, pag. 127; MURATORI, *Rerum Ital. Scriptores*, t. V e VII; *Chronicon rerum per orbem gestarum* di Riccardo di San Germano, e *De rebus gestis Rogerii Siciliae regis* di Alessandro Telesino: BOURMANN, *Descriptio victoriae per Carolum Regem Siciliae, etc., contra Manfredum Siciliae regem anno 1265 obtentae*, apud GRAEVII, *Thesaurus antiquitatum et historiarum Siciliae*, Lugduni, 1723, t. V, pag. 21; JOHANNIS ANTONII CAMPANI, *Opera de rebus gestis Andreae Brachii Perusini*, lib. VI, pag. 365, Lipsiae, 1734; PRATILLI, *Della Via Appia descritta da Roma a Brindisi*, Napoli, 1745, pag. 258; TOMMASO DE' MASI, *Memorie degli Aurunci*, Napoli, 1761, pag. 192; DELLA VALLE, *Lettere senesi*, Venezia, 1782, t. I, pag. 200; A. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale, etc.*, Paris, 1844; ID., *Historia diplomatica Friderici II*, Paris, 1852-62; ID., *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne*, Paris, 1865; H. M. SCHULZ'S, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters* in *Unteritalien*, IV, pag. 3, n. VI e VIII; pag. 7, n. XIV; pag. 14, n. XXVI; SALAZARO, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale*, Napoli, 1874; VON FABRICZY, *Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit Kaiser Friedrich's II. Brückenthor zu Capua und dessen Skulpturenschnuck*, Leipzig, 1879; HERMANN HETTNER, *Streitfrage uber Niccolò Pisano*, in *Italienische Studien*; JULIUS VON SCHLOSSER, *Die ältesten Medaillen und die Antike*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, 1897; RICHARD DELBRÜCK, *Ein Porträt Friedrich's II. von Hohenstaufen*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, ottobre 1902; FREY, *Ursprung und Entwicklung suabischer Kunst*, in *Suditalien*. Vedi anche RAUMER, *Geschichte der Hohenstaufen*, 1873; LAMPRECHT, *Deutsche Geschichte*, 1891, t. III; HOEFLER, *Kaiser-Friedrich II.*, Munich, 1844; SCHIRMACHER, *Kaiser Friedrich II.*, Goetingue, 1859-1864; WINKELMANN, *Kaiser Friedrich II.*, Leipzig, 1889-1897; KINGTON, *History of Frederich II.*

struito nel principio del 1234, su disegno dell'imperatore stesso, sotto la direzione di Niccolò di Cicala, architetto di Capua, della famiglia donde uscì all'inizio del XII secolo Pietro Cicala, governatore della città. Insieme col Cicala lavorarono un tal Bisanzio, Palmerio de Calve, Criscio Amalfitano e Lifante *protomagister*. Nel 1239 il castello, che costò la bellezza di 20,000 once d'oro, s'innalzava potente, e tra le due torri a base poligonale aprivasi la porta sotto un arcone adorno superiormente di statue, che negli Annali inediti di Capua, conservati nell'Archivio comunale, Scipione Sannelli suppose ritrovate nelle vecchie rovine della città e con mirabile ordine disposte. Più in basso era collocata la statua dell'imperatore con la corona in testa e, sopra, l'iscrizione: QVAM MISEROS FACIO, QVOS VARIARE SCIO. Il frammento della statua fu fatto riporre l'anno 1584 dal Senato di Capua entro un sacello marmoreo, essendo rimasta a terra presso le torri svettate dal Santa Fiora, vicerè di Napoli,[1] nel 1557, « con le mani et piedi tronchi, guasto il naso et altri membri del corpo ».[2] Fu posta dunque entro il sacello, « per conservare l'antica memoria et grandezza d'animo della Patria »,[3] insieme col busto creduto di Pier delle Vigne, che stava alla destra della statua detta dell'imperatore, e aveva la scritta:

INTRENT SECVRI QVI QVAERVNT VIVERE PVRI

e con il busto creduto da alcuni di Roffredo legista, beneventano, da altri di Taddeo da Sessa, che recava questa iscrizione:

INVIDVS ESCLVDI TIMEAT VEL CARCERE TRADI

e inoltre con la testa laureata di donna, che stava nella chiave dell'arco del castello verso Capua (fig. 504). Si perdette la

---

[1] GRANATA, *Storia civile*, II, pag. 34 e 35.

[2] Così leggesi nel libro 29 di Cancelleria, fol. 37, nell'Archivio capuano.

[3] *Annali inediti di Capua (dalla fondazione della vecchia Capua al 1498 della presente)* citati da FABRICZY.

figura che stava forse dall'altra parte, Capua fedele, in atto di lacerarsi il petto, dove si librava un'aquila col motto: « Caesaris imperio Regni custodia fio ».

Le iscrizioni però non dovevano essere associate alle figure o riunite ad esse da alcun legame, essendo inammissibile che l'imperatore si rivolgesse dalla porta del suo castello al passeggiero, minacciandolo di renderlo misero qualora a Cesare non aderisse, nè che Pier delle Vigne fosse ridotto all'ufficio di portiere, invitando a entrare sicuri per la porta i fedeli a Cesare o gli uomini d'animo puro, nè infine che Taddeo da Sessa fosse, come un antico filosofo e laureato, a far da giustiziere e ad ammonire il pubblico che, entrando con l'animo infedele, poteva esser respinto e trovare il carcere. È più verosimile che le iscrizioni fossero insieme riunite da un nesso e uscissero come voce dal castello personificato, custode della potenza imperiale. « Io sono il custode del Regno per volere dell'Imperatore — diceva il Castello — e sappi, o tu che ti avvicini a queste mura, che da felice io posso renderti misero e da misero felice. Entrino invece per questa porta sicuramente coloro i quali giurano d'esser fedeli a Cesare, e tema l'invidioso della sua gloria d'essere respinto o tradotto in carcere ».

Fig. 497 — Capua, San Marcello
Particolare dello stipite destro

Il frammento della statua dell'imperatore, già mutila quando venne posta dal Senato capuano nel sacello, ora nel Museo Campano, e di nuovo guastata al tempo della Rivoluzione francese, mostra appena la sua conformazione ad antichi modelli e il suo panneggiamento simile ad antiche statue togate. I busti di Pier delle Vigne e di Taddeo da Sessa, che si credettero antichi, anche recentemente dallo Hettner e da altri, o rilavorati per ottener la somiglianza,[1] sono invece del tempo di Federigo II, tratti da antichi busti di filosofi, come ci avvertono i particolari della fattura dei capelli coronati d'alloro, con piccoli ricci sulla fronte, e della barba e dei baffi spioventi.

Fig. 498 — Capua. San Marcello
Particolare dello stipite sinistro

Anche la testa di Capua, ispirata da quella di Giunone, ne ha, come dice il Fabriczy, i grandi occhi tondi, il naso con lunghe narici dilatate, la forma regolare della bocca, ma senza il fine ovale del modello classico e l'euritmia tra le due parti del volto raggiunta dagli antichi ne' busti ideali, essendo più elevata la parte destra del viso, e quindi più elevati risultando l'occhio e l'angolo della bocca rispetto alla parte sinistra, il che dà carattere vivo alla figura.

Sull'estremità degli angoli delle basi poligonali delle torri erano sedici antefisse; ne restano sei, qui riprodotte, di cui

[1] Vedi Frey, op. cit.

una sola ornamentale (fig. 505), con foglie a lobi curvi. Quando si escluda la prima, con barba e capelli filiformi, propria di un artefice barbaro (fig. 506, 507), si riconosceranno degne del tempo antico quella (ora mancante del naso) così realistica (fig. 508); l'altra di tipo muliebre ispirata ad opera di greca bellezza (fig. 509); l'erma di donna scrutatrice (fig. 510, 511),

Fig. 499 — Benevento, Santa Sofia. Chiostro - Particolare del capitello

e quella del vecchio barbato, antico filosofo (fig. 512, 513). Alle antefisse antiche della Campania, nelle quali le teste appaiono al vertice d'un triangolo, si conformarono quelle del castello di Federigo II e con esse gareggiarono nell'anno di grazia 1239. Nella chiave d'un arco del castello era la testa potente di un Giove (fig. 514), con corona di pine e di spighe, con barba a riccioli simmetrici e capelli a cordoni, che tuttavia ha l'aspetto dell'antico, e mostra come le forme classiche fossero risorte sulla sponda del Volturno nel Castello delle Torri a guardia di Capua. Il monumento fu incastrato

in parte nell'opera di fortificazione « Cavaliere di Porta Roma », ma i suoi resti e le sue sparse decorazioni mostrano per qual via trionfale l'arte stampasse le orme di Federigo II. Nella regione campana, come nella pugliese, l'imperatore che fonda l'Università di Napoli, che fa tradurre

Fig. 500 — Salerno, Cattedrale. Particolare della porta d'entrata della chiesa

Aristotile, che rianima la Scuola medica di Salerno, che nobilita ogni luogo dove, come leggesi nel *Novellino*, soggiornava « co' suoi trovatori, co' suoi sonatori, co' suoi bei favellatori e giostratori, schermidori, d'ogni maniera gente ». E l'arte rinnovata, che batte gli Augustali (fig. 515, 517) di Federigo II,

modella la sua statua come quella di un Cesare romano[1] e i busti de' suoi consiglieri come filosofi con la laurea trionfale; scalpella un altro busto imperiale, per metterlo al sommo della facciata della cattedrale di Acerenza, busto che fu ritenuto di Giuliano l'Apostata, e che ora giustamente si suppone di Federigo II[2] (fig. 518). Mentre il busto d'Acerenza s'imitava da uno antico del periodo degli Antonini, se ne

Fig. 501 — Salerno, Cattedrale. Porta dell'atrio - Particolare dell'architrave

scolpiva un altro, pure del tempo svevo, ora nel Museo di Berlino (fig. 519), con un sottil cerchio intorno al capo, con riccioli ferrei e la barba come piccole penne di un'ala, il quale mostra la derivazione da un modello de' bassi tempi.[3] Ma assai

[1] Il Raumer pubblicò una gemma intagliata del secolo XVIII, riproducente un tratto della statua di Federigo II a Capua, non ancora distrutta. L'imperatore è sbarbato e i suoi lineamenti ricordano un poco quelli degli Augustali.

[2] Richard Delbrück, *Ein Porträt Friedrich's II. von Hohenstaufen*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*. Ottobre 1902.

[3] Oltre i busti qui citati, dobbiamo ricordare quelli trovati a Bitonto e uno acefalo a Castel del Monte, ora nel Museo di Bari, e un altro indicatoci dal prof. Laudedeo Testi, esistente fra i marmi dello sterro dietro il palazzo del Museo Nazionale di Napoli.

prima che quei busti fossero scolpiti, una bottega d'arte neo-campana s'era andata formando, e diffondeva le sue produzioni

Fig. 502 — Salerno, Cattedrale. Architrave della porta dell'atrio - Particolare

da Salerno a Ravello e a Napoli, da Caserta Vecchia a Capua, da Sessa Aurunca a Gaeta e a Monreale in Sicilia.

Nella cappella di Santa Restituta, annessa al duomo di Napoli, vi sono i resti della decorazione di cancello in due lastre marmoree:[1] nell'una è rappresentata l'istoria di

[1] Riprodotta nelle tavole XIV e XV dei *Monumenta ad Neapolitani ducatus historiam pertinentia cura et studio Bartholomei Capasso*, tom. II, pars altera. Neapoli, 1892. È una testa muliebre con grandi occhi, bocca sporgente, capelli ondulati.

Giuseppe, nell'altra quella di Sansone e di alcuni santi. I due rettangoli dovettero esser limitati da colonnine tortili della medesima altezza, le quali si vedono nella sagrestia di Santa

Fig. 503 — Scala, Cattedrale. Stipite della porta

Restituta, con capitelli ornati da teste leonine, con viticci che s'adagiano negl'incavi ellittici delle colonnine stesse, con figurine e volatili. Anche nelle due lastre marmoree l'antico

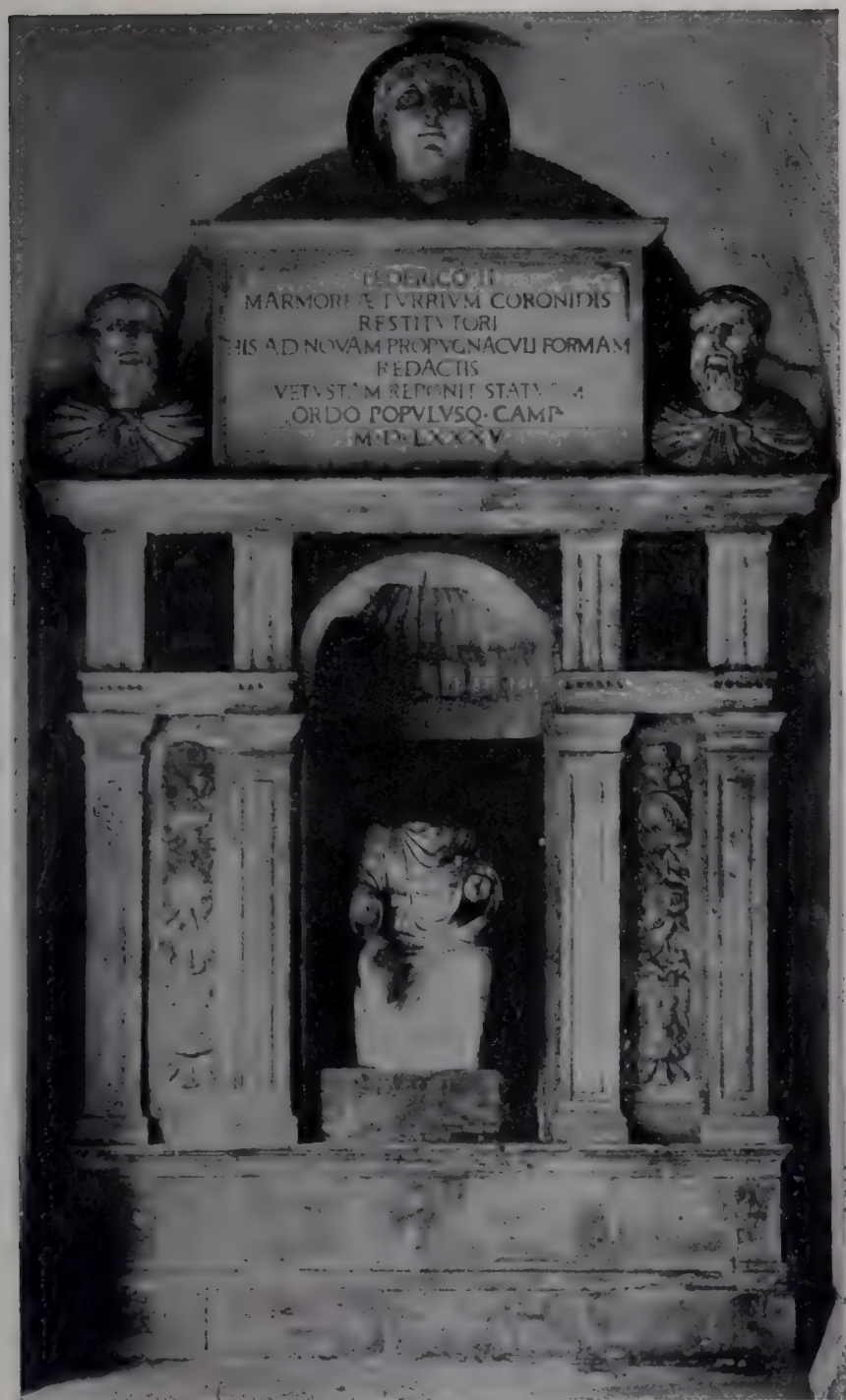



Fig. 504 — Capua, Museo Campano. Sacello marmoreo

s'insinua, spunta attraverso le forme nuove e s'avviticchia ad esse, ora con le chimere che reggono i piedi del letto di Faraone, o con le teste leonine nelle imposte delle porte delle case, ora con i basamenti degli edificî dalle molteplici sagome ricavati da antichi cornicioni, ora con i fondi de' bassorilievi dai rami a spira che s'innalzano su da cespi, o con rosoni dalle foglie trapezoidali e staccate l'una dall'altra, come nei

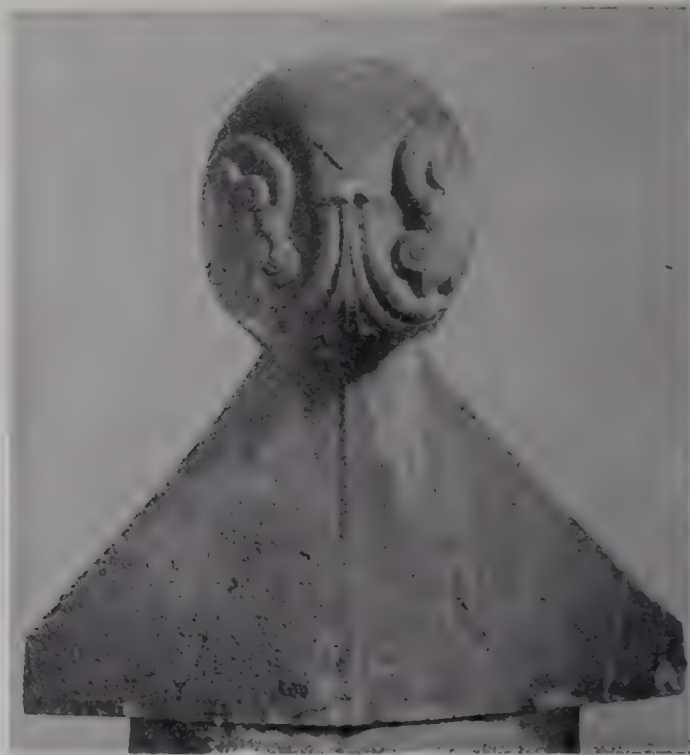



Fig. 505 — Capua, Museo Campano. Antefissa del castello di Federigo II

vasi campani. In molti tratti si trovan pure attinenze o somiglianze de' cancelli con l'antica arte campana, anche nel volgersi curvo de' drappeggiamenti delle figure. I compartimenti d'ogni rettangolo sono incassati a mo' de' lacunari o delle formelle d'un soffitto, come si vedrà poi ne' riquadri del candelabro di Gaeta; e i bassorilievi sono separati da strisce ornate di rami e foglie di vite, segnate a fori da trapano. Nel rettangolo con i fatti della vita di Giuseppe le storie si

svolgono da destra a sinistra (fig. 520, 521): ne' riquadri superiori, prima Giuseppe racconta al padre il proprio sogno; nel secondo, Giacobbe lo manda in cerca de' suoi fratelli a Sichem; nel terzo, Giuseppe è messo nella cisterna dai fratelli; nel quarto, Giacobbe, vista la tunica insanguinata del figlio, si dispera; nel quinto, Giuseppe è venduto. Sono scenette vivacissime, eseguite da uno scultore che sa raccontar bene. Nel secondo scompartimento Giacobbe siede sopra una cattedra retta da leoni, e dice addio a Giuseppe, che ha un cane a' piedi. Un albero limita la scena, e tra i rami di esso sta un uccello da preda; e qui l'artista s'ingegnò a rendere non solo le figure, ma anche il loro ambiente. Nella scena di Giacobbe che si straccia le vesti, innanzi a una casa con due frontispizî triangolari e cornici a fuseruole, lo scultore riuscì vero ed espressivo: Giacobbe ha i capelli irti, a brevi ciocche; i suoi figli li hanno ondulati, discriminati e lunghi; uno dei fratelli di Giuseppe piange, mentre il padre si denuda il petto e par che non abbia conforto.

Nella seconda linea, Giuseppe è accompagnato da Putifarre, che lo accoglie stando innanzi a una porta; intanto sua moglie guarda dalla finestra della casa con alto basamento, come un cornicione rovescio. Appresso, Giuseppe lascia il mantello alla moglie di Putifarre, mentre un servo sta origliando alla porta. Putifarre ordina l'arresto di Giuseppe. Segue la rappresentazione del sogno del coppiere e del panettiere di Faraone. Il coppiere aveva sognato d'aver veduto innanzi a sè una vite, la quale aveva tre tralci che gettavan germogli, poi si vestivan di fiori e si caricavano d'uve mature, che egli spremeva nella coppa di Faraone a cui la porgeva; e il panettiere aveva sognato d'aver sul capo tre canestri, e nel più alto pani e paste mangiate dagli uccelli. Lo scultore non indietreggiò innanzi alle difficoltà: figurò una casa a volta ornata dalla vite, illuminata da una finestra con transenna, fiancheggiata da due torricciuole terminate da cupole arabe a spicchi; Faraone siede mentre il coppiere spreme

dai tre tralci l'uva nella coppa, e il panettiere porta i canestri del pane su cui volano gli uccelli. Rappresentati così i due sogni, l'artista figurò l'altro di Faraone facendogli apparire innanzi le vacche grasse e le magre, le sette spighe piene e bellissime e le altre sette sottili e bruciacchiate dal

Fig. 506 — Capua, Museo Campano. Antefissa del castello di Federigo II

vento. Le tende della cortina del letto regale si stirano e si attorcono intorno alle aste del baldacchino, mentre Faraone steso sotto la coltre fa il sogno pauroso.

Nella terza linea de' bassorilievi, prima Giuseppe spiega i sogni a Faraone assistito da guardie, seduto davanti a un edificio dal basamento che sembra pure un cornicione rovescio, e poi, salito sopra un cocchio, passa trionfalmente

per l'Egitto. Segue la dispensa del grano, che si fa dalla finestra d'una volta d'un granaio chiuso da porte con teste leonine ne' battenti; e mentre un facchino seminudo stende di lassù i sacchi di grano agli affamati, Giuseppe seduto in cattedra sorveglia la distribuzione. Nello scompartimento

Fig. 507 — Capua, Museo Campano. Antefissa del castello di Federigo II

prossimo si vede la coppa trovata nel sacco di Beniamino con grande spavento de' suoi fratelli; e infine Giuseppe, alla presenza di costoro, abbraccia piangente il padre. Confrontando questa rappresentazione con quella della cattedra del vescovo Massimiano, in Ravenna, si potrà riconoscere il molto cammino dell'arte dai bassi tempi all'età romanica, per gli atteggiamenti mutati del pensiero e per le forme diverse della

vita. Nella cattedra ravennate il classicismo è ancor vivo nella figura de' fratelli di Giuseppe, che sembrano pastori o deità pastorali col pedo, e de' filosofi avvolti dal pallio innanzi a Faraone, e di Giacobbe, che, vedendo la veste insanguinata del figlio, porta le braccia sul capo, secondo il modo classico

Fig. 508 — Capua, Museo Campano. Antefissa del castello di Federigo II

d'esprimere il dolore; qui straccia la camicia, denudando il petto affannoso, da uomo forte, colpito ne' suoi affetti. Le palme de' personaggi, nella cattedra di Massimiano, si aprono per esprimere la sorpresa, l'incanto, l'adorazione; qui non si assoggettano a leggi convenzionali, ma rendono la mobilità degli animi. Qui si vuole render tutto, rappresentar la

folla, il mondo nella sua varietà, l'ambiente, il particolare, la vita. Nella cattedra di Ravenna l'espressione di tutto è lenta nella forma grandiosa, mentre qui nella piccola è animata e viva. Nel cofano di Sens, derivato dall'arte bizantina, tutto è

Fig. 509 — Capua, Museo Campano. Antefissa del castello di Federigo II

grave, signorile, ordinato, mentre qui è come un brulichío di forme.

Nella seconda linea dell'altra lastra (fig. 522) è la storia di Sansone in tante scene non distribuite secondo l'ordine del racconto biblico: prima egli uccide con la mascella d'asino

tutti i Filistei; poi, scossa con forza grande la colonna della casa dov'erano adunati i principi de' Filistei, rovina la casa stessa con i principi e la moltitudine. Segue la rappresentazione dell'eroe quando incendia le messi de' Filistei: egli è sotto un albero su cui posa un civettone, e prende per la coda

Fig. 510 — Capua, Museo Campano. Antefissa del castello di Federigo II

una volpe che sembra una cerbiatta, mentre altre volpi entrano fra le messi appiccandovi il fuoco. Nel successivo compartimento i Filistei cavan gli occhi a Sansone addormentato sulle ginocchia di Dalila, che sembra una regina in mezzo a una corte. Vediamo infine Sansone che sta per trasportare le porte di Gaza.

Nella linea superiore è la storia della vita di San Gennaro; nell'inferiore, San Giorgio uccide il mostro, Sant'Eustachio tira d'arco contro il cervo mentre Cristo gli appare

tra le corna ramose, e altri santi cavalieri. In generale, lo scultore di questa lastra marmorea è più sodo dell'altro e più semplice, nè, come il suo compagno che scolpì le storie di Giuseppe, muove le vesti in linee curve, tonde di qua e di là dal mezzo del petto, a riccioli o a cerchi

Fig. 511 — Capua, Museo Campano. Antefissa del castello di Federigo II

concentrici sul ventre, ovoidali sulle cosce, mosse all'estremità dal vento e raggirate come le vesti negli antichi vasi della Campania.

I due maestri neo-campani, quello del rettangolo con le storie di Sansone e l'altro con quelle di Giuseppe, operarono probabilmente verso la fine del secolo XII, quando gli elementi orientali si eran diffusi nell'arte del Mezzogiorno. E nel secondo frammento di cancello essi appaiono, ad esempio, in

un compartimento del rettangolo inferiore, nella finestra bifora con archi a ferro di cavallo. Anche la stilizzazione degli alberi, della natura vegetale, a seconda degli antichi ornati campani, mostra già una saturazione dell'antico nel nuovo, quale non avvenne se non verso la fine del secolo XII; e

Fig. 512 — Capua, Museo Campano. Antefissa del castello di Federigo II

infine gli elementi che raccoglieremo, studiando la diffusione dell'arte di quei maestri di Campania, concorreranno ad assegnare alla fine del secolo medesimo i rilievi di Santa Restituta.

A Ravello notiamo un pulpito, del quale ora si conservano solo i frammenti incastrati nella fronte dell'albergo che

sta dirimpetto alla chiesa di San Giovanni del Toro.[1] Negli stipiti della porta dell'albergo stesso si vedono frammenti di pilastri retti da leoni, come quelli della porta d'entrata della cattedrale salernitana. Un profeta e una sibilla, che stavano

Fig. 513 — Capua, Museo Campano. Antefissa del castello di Federigo II

di qua e di là d'un arco del pulpito, sono ora su quella porta (fig. 524, 525), e sembrano lo sviluppo delle figure scolpite a Santa Restituta: le pieghe raggirate delle vestimenta, i lembi dei manti cadenti in modo studiato, come riempiendosi di

[1] Altri frammenti si ritrovano a Ravello, che accennano all'esistenza d'altri plutei, uno a San Pantaleone, che ora forma la sedia vescovile, e un secondo nel presbiterio (fig. 523).

vento, formando imbuto e con due punte acute; le pieghe circolari o ellittiche sul ventre; il gonfiarsi, l'arrotondarsi, il protendersi all'infuori delle forme su' polpacci delle gambe, sulle

Fig. 514 — Capua. Museo Campano
Chiave d'un arco del castello di Federigo II

spalle, da per tutto, mostrano ad evidenza l'affinità, la fratellanza de' maestri campani de' cancelli marmorei in Santa Restituta con l'autore de' frammenti d'ambone nell'albergo di San Giovanni del Toro.

I due frammenti dovevano vedersi, come il profeta e la sibilla, nell'ambone di Sessa Aurunca (fig. 526), di qua e di là

dell'asse mediano della faccia del pulpito, dove sta il peccatore con una mano sulla testa, vinto dal dolore, e con i piedi sopra una tigre.

Qui le forme appaiono alquanto più svelte, ma se si guarda alla parte svolazzante del manto del profeta, di una stoffa grossa, poco pieghevole, a curve e addentramenti concavi, sarà facile notare come uno stesso principio d'arte, uno stesso carattere tecnico conformi i frammenti ravellesi e l'ambone di Sessa Aurunca. La sibilla di Ravello tiene la stessa scritta

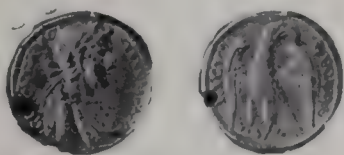



Fig. 515

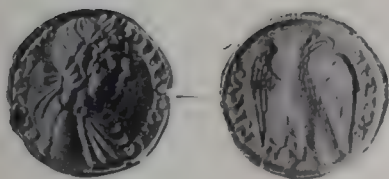



Fig. 516

Fig. 517

Napoli, Museo Nazionale. Medagliere - Augustali

della sibilla di Sessa: CVM VENERIT SCS SCORVM. Ora, il pulpito di Sessa fu eseguito in gran parte al tempo del vescovo Pandolfo, dal 1224 al 1259; tutte e tre le opere quindi è probabile appartengano a quel periodo.

A Sessa Aurunca impareremo anche a conoscere uno dei maestri della bottega neo-campana. Nel grande arco mediano del portico della cattedrale di Sessa (fig. 527) si vede rappresentata la leggenda dei Santi Pietro e Paolo. L'arco, leggermente arcuato, poggia su due mensole, in quella di sinistra con Sansone che uccide il leone, in quella di destra con Noè ignudo, dalle membra sottili, ben modellate, il quale si tiene con le mani a un tralcio di vite. L'arco che poggia sulla mensola

del bacchico Noè s' inizia con un bel ramo studiato dall'antico, tra le cui volute ricche di fogliami è un uccello (fig. 528).

Fig. 518 — Acerenza, Cattedrale. Busto al sommo della facciata

Quindi si veggono Pietro e Giovanni che vanno a un tempio, formato da tre navi e sormontato da una cupola a spicchi di popone, come abbiamo già veduto, segno di reminiscenza orientale, ne' bassorilievi di Santa Restituta.

Innanzi alla porta che mette nella navata a destra, alla PO | RT | A SP | EC | IO*sa*, sta l'uomo storpio dalla nascita, e Pietro che, presolo per la mano destra, lo solleva. Qui si

Fig. 519 — Berlino, Museo. Busto

notano ancora le altre somiglianze con gli edificî ne' bassorilievi di Santa Restituta: porte che s'aprono o, meglio, si scavano come grotte ne' muri, basamenti altissimi, coronamenti a triangolo. Nel vano di mezzo dell'edificio siede un uomo con le gambe incrociate, forse lo storpio stesso, prima

del miracolo, quando chiedeva l'elemosina a quei che entravano nel tempio; e si osservi il modo arcuato dello stirarsi delle vela, affatto simile ai bassorilievi di Santa Restituta. Segue la morte di AN NA | IA | S, reo di aver nascosto parte del prezzo ricavato da un podere, per non metterla in comune con gli averi degli altri credenti. Gli apostoli, ripetizione del gruppo della scena precedente, escono fuori da una

Fig. 520 — Napoli, Santa Restituta. Cancello marmoreo

porta di Gerusalemme, inoltrandosi verso un portico retto da pilastri scanalati. Passando oltre (fig. 520), vedesi un uomo nel letto, con la coltre e la tenda del padiglione che si avvolgono arricciate all'indietro, mentre Pietro s'avanza benedicente, e l'uomo coricato, ENEA (nome scritto sul fabbricato a sinistra), gli stende le braccia: è il paralitico risanato, di cui parlano gli Atti degli apostoli (IX, 31). Presso questa scena si svolge l'altra di COR | NEL | IVS, centurione della coorte legionaria detta d'Italia, nella città di CESAREA. La città stessa personificata stira la cortina d'una finestra e par che guardi Cornelio inchinato all'angiolo che gli ordina di far ricerca di Pietro. Uscito dalla sua casa, Cornelio muove poi incontro a Pietro, che gli vien condotto da due soldati. Mentre questi

Fig. 521 — Napoli, Santa Restituta. Particolare del cancello marmoreo

Fig. 522 — Napoli, Santa Restituta. Cancello marmoreo

si erano mossi verso Gioppe (IOPPES) per ricercare dell'apostolo, egli aveva avuto una visione significante l'ammissione de' Gentili nella Chiesa: a' suoi occhi si era aperto il cielo, da cui discendeva un grande lenzuolo legato ai quattro capi,

Fig. 523 — Ravello, San Giovanni del Toro. Frammento decorativo

entro il quale erano ogni sorta di animali, rettili e uccelli. E qui si vede Pietro dormiente benedetto dalla mano di Dio, che sporge da una zona di cielo cosparsa di stelle, e il lenzuolo gonfio, dal cui seno sembra spuntino le teste delle giumente d'una quadriga.

Segue (fig. 530) l'uccisione, per comando d'Erode Agrippa (HERodes), dell'apostolo Giacomo (S. IACOBVS), che si vede con

Fig. 524 — Ravello, Albergo di fronte a San Giovanni del Toro
Frammento d'ambone

la testa curva, mentre un manigoldo gli va sopra con un fendente. « Erode », leggesi negli Atti degli apostoli, « uccise di spada Giacomo fratello di Giovanni; e vedendo che ciò dava

piacere a' Giudei, fece catturare, proprio ne' giorni degli azzimi, anche Pietro. E avutolo nelle mani, lo mise in prigione ».

Fig. 525 — Ravello, Albergo di fronte a San Giovanni del Toro
Frammento d'ambone

Per rendere il racconto l'arte figurò Erode seduto sopra una sedia, con la mano stesa che ordina l'arresto; quindi la prigione (CARCERES) dov'era custodito il santo, singolare

Fig. 526 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Particolare dell'ambone

prigione che, per quel suo rivestimento di rami di vite, ricorda il luogo dove il coppiere e il panettiere, ne' bassorilievi di Santa Restituta, sognano di trovarsi davanti a Faraone.

Fig. 527 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Arcata mediana del portico

Ed ecco sopraggiungere l'angelo del Signore, risvegliare Pietro e invitarlo a levarsi su prestamente. Pietro esce con lui dalla porta del carcere (fig. 531), passa la prima e la seconda guardia, giunge alla porta di ferro che mette in città: procede innanzi per una contrada, e intanto l'angelo si parte da lui.

Fig. 528 — Sessa Aurunca. Cattedrale. Particolare dell'arco del portico

Fig. 529 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Particolare dell'arco suddetto

Fig. 530 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Particolare dell'arco suddetto

Fig. 531 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Particolare dell'arco suddetto

Seguite così le rappresentazioni, da destra a sinistra, salendo l'arco sin quasi al sommo, seguiamole nell'altro quadrante, montando da sinistra a destra, dove però non gli Atti degli apostoli, ma gli apocrifi e la leggenda aurea di Jacopo da Varagine forniscono l'argomento delle scene allo scultore. Narra la leggenda che Simon Mago, vedendo di non poter resistere a Pietro, venne a Roma per esser creduto un Dio; e che l'apostolo lo seguì l'anno quarto del regno di Claudio imperatore. Il Signore gli apparve avvertendolo che Simone e Nerone tramavano contro di lui, confortandolo e promettendogli Paolo a compagno. E qui con l'abbraccio dei due fratelli cominciano le rappresentazioni del quadrante dell'arco a sinistra (fig. 532), impostato sulla mensola dove Sansone uccide il leone. Dopo un ricco meandro il quale chiude le sue spire in un rosone, sparso d'uccelli che beccan l'uva, segue la personificazione di Roma (ROM), l'antica signora delle genti, sul parapetto delle mura merlate, sotto un arco, fra due torri. Come Cesarea, così Roma nell'arcone, e Ninive che vedremo nell'ambone di Sessa Aurunca, mostrano che, al modo antico, gli scultori neo-campani davan figura alle immagini astratte delle città.

Mentre Paolo e Pietro s'abbracciano, dal sommo della cupola d'un mausoleo Simone esplora, e dietro a lui una donna discinta, con corona in capo, presso le scale di una torre ornata in alto da scudi, solleva un velario. Forse è Roma di nuovo, secondo il prisco tipo di amazzone; ma potrebbe anche essere Elena o Selene, ricordata negli apocrifi come donna di Simon Mago.[1]

In seguito (fig. 533) si vedono i due apostoli innanzi a Nerone (NERO IPER) seduto in cattedra, con diadema di gemme e con la *mappa circensis* come i consoli de' bassi tempi. Assistito da una guardia, egli accenna agli apostoli; e questi additano Simon Mago, il quale fa atto di schermirsi dalle loro

[1] Cfr. R. A. Lipsius, *Die Apokriphen Apostelgeschichten und Apostellegenden*. Braunschweig, 1887.

accuse. Nella scena seguente, Pietro porge ai cani, che Simon Mago gli aizza contro, il pane d'orzo avuto da Nerone; e Nerone, stando in trono, guarda Simone avvilito e pensoso. Tra l'arcata dove sono gli apostoli e quella sotto cui siede Nerone, anzi alla congiunzione di esse, sta un gufo simile all'altro che si è già veduto ne' cancelli di Santa Restituta, e ricavato pure dalla decorazione dei fregi classici.

La scena successiva (fig. 534) ci mostra Simon Mago inseguito da un uomo con arma in pugno. Non essendo egli riuscito a far divorare dai cani gli apostoli, e fallitagli la prova di risuscitare un morto, fu scacciato dalla città. Or eccolo passare oltre una porta, dove si legge inscritto il suo nome SIMON MAGVS, e andare curvo e umiliato.

Tornato a Roma, convocò il popolo, e disse di non degnarsi più d'abitare in terra e voler salire al cielo. In un giorno stabilito, salì coronato d'alloro sopra una grandissima torre e, gettatosi fuori, cominciò a volare, veggenti Nerone e gli apostoli. Maravigliato del prodigio, il tiranno spregiò gli apostoli, e allora Pietro avendo scongiurato i maligni spiriti a non portare più per l'aria Simone, questi precipitò a terra. Il racconto è stato espresso dallo scultore (fig. 535) in forma singolare: da una parte e dall'altra della scena assistono gli spettatori, a sinistra par che seggano in un anfiteatro; a destra, alcuni curiosi sono in piedi, con le teste protese. Nerone punta le braccia al bisellio su cui siede; Paolo prega, Pietro dà l'ordine alle potenze sataniche, volgendosi verso Simon Mago, volante su dalla torre in forma d'alto cippo poligonale, che divide per mezzo la scena. Ascende il mago, ma i demoni lo traggono all'insù con grande sforzo, e pare che non ne reggano il peso. Questa scena è di rara bellezza, per l'arte di figurare i Romani assistenti allo spettacolo e per la tentata ricostruzione de' costumi e della vita antica.[1]

---

[1] Si può mettervi a confronto la miniatura del graduale di Parigi (Bibl. Nationale, latino 9, 448).

Fig. 532 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Particolare dell'arco suddetto

Fig. 533 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Particolare dell'arco suddetto

Fig. 534 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Particolare dell'arco suddetto]

Fig. 535 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Particolare dell'arco suddetto

Tra queste della vita di San Pietro e le altre storie che terminano con la liberazione dell'apostolo dal carcere si vedono al sommo dell'arco pastori con corbe, con zappe sulle spalle, una canefora, un uomo con cornucopia. Non è una

Fig. 536 — Lentini, Chiesa della Fontana. Capitello

processione votiva, bensì quella dei mesi dell'anno [1] rappresentati nel modo stesso con cui si vedono sul capitello della chiesa della Fontana, a Lentini, in Sicilia: identità che serve a stabilire la diffusione dell'arte neo-campana nell'isola. [2]

A Lentini si vedono figurate in un capitello (fig. 536, 537), che doveva averne un altro a riscontro, le immagini di MADIVS con un canestro di fiori, di IVNIVS con uno pieno di frutta, di IVLIVS con la falce, di AVGVSTVS incoronato, con un paniere di frutta, di SEPTEMBER con la zappa, di OTVBER con un vaso,

[1] STORNAIOLO, nell'illustrazione dell'arco, pubblicata negli Atti dell'Accademia Pontificia, non riconobbe i mesi dell'anno nella rappresentazione.

[2] SALINAS, articolo in corso di stampa ne *L'Arte* (fasc. 5-7, 1903).

di NOVEMBER (sciupato tanto da non poter più distinguerne gli attributi) e di DECEMBER con il maiale. Al confronto delle altre dei mesi nell'Italia superiore, queste rappresentazioni sono assai semplici; vediamo in esse le personificazioni più

Fig. 537 — Lentini, Chiesa della Fontana. Capitello

classiche dei mesi in figure di rustici che portano il loro attributo, non intenti a un'azione, alle fatiche della vita campestre secondo il variare delle stagioni.

Similmente, nella parte superiore dell'arco di Sessa Aurunca, Gennaio è rappresentato da un tempio circolare sacro a Giano (fig. 531 e 538); Febbraio, da un vecchio che, tutto imbacuccato, si scalda al focolare; Marzo, da un antico romano con i pesci e l'acqua allato; Aprile sembra un danzatore cui un fanciullo tolga una spina dal piede. Così a danza era rappresentato Aprile nell'antico calendario dei figli di Costantino, mentre Maggio era figurato con una cesta di rose. E qui pure Maggio, come canefora antica, porta una cesta di

fiori; Giugno tiene fra le mani uno spauracchio per gli uccelli; Luglio è figurato da una pianta con un gufo sopra; Agosto, da un rustico con una corba di frutta sulle spalle; Settembre, da un altro con un turbante di foglie di vite e un enorme grappolo sulle spalle; Ottobre, da un villano con la zappa; Novembre, da uno con fascio di legumi, e Dicembre, da un signore coronato in seggio, che raccoglie nella sua cornucopia i frutti dell'anno.[1]

Che le sculture dell'arcone del portico di Sessa Aurunca sieno della bottega degli scultori neo-campani parrà evidente, se pur si tien conto del logorío prodottosi in quei bassorilievi indifesi dalle intemperie e dai geli, che ne hanno reso scabre le superficie. Sono di un maestro che, come quello di Santa Restituta, rappresenta ogni cosa in veste antica. Rare volte ricorre a rappresentare diversi momenti d'un fatto in una stessa scena, e mentre, ad un tempo, in un manoscritto della Bibliothèque Nationale, Simone vola in alto tenuto dai demoni per le braccia, e precipita al suolo,[2] nulla invece nel nostro rilievo interrompe l'unità della scena. E quando lo scultore rappresenta i mesi, interrompendo con la loro processione il racconto sacro, pare un antico il quale muova quelle figure, l'una indipendente dall'altra, e dia al Dicembre l'aspetto d'una divinità che rappresenti l'abbondanza, le dovizie della vita con quella cornucopia ricolma dei beni della terra.

L'antichità, che aveva ripreso la parola su quell'arcone del portico, continuò a parlare alto per tutta la chiesa. Nella porta della cattedrale (fig. 539), sulla trabeazione formata da un fregio classico, stendesi il timpano, e quivi, dentro una tabella pentagona, su fondo di musaico, sono le figure dei Santi Pietro e Paolo ai lati del Redentore in trono.

---

[1] Non ci riesce chiara la rappresentazione di Marzo con segni proprî di Febbraio, nè quella di Aprile, che potrebbe esser Marte a cui sia tolta la spina dal piede; ma chiamando col nome di Febbraio la prima rappresentazione e con quello di Marzo la seconda, mancherebbe un mese nel conto.

[2] Vedasi la miniatura riprodotta in Rohault de Fleury, *Les Saints de la Messe et leurs monuments*, Paris, Morel (senza data).

Fig. 538 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Particolare dell'arco mediano del portico

L'archivolto che gira intorno è d'un'eleganza decorativa novissima, specie per una sua fascia, che sembra antica a tutta

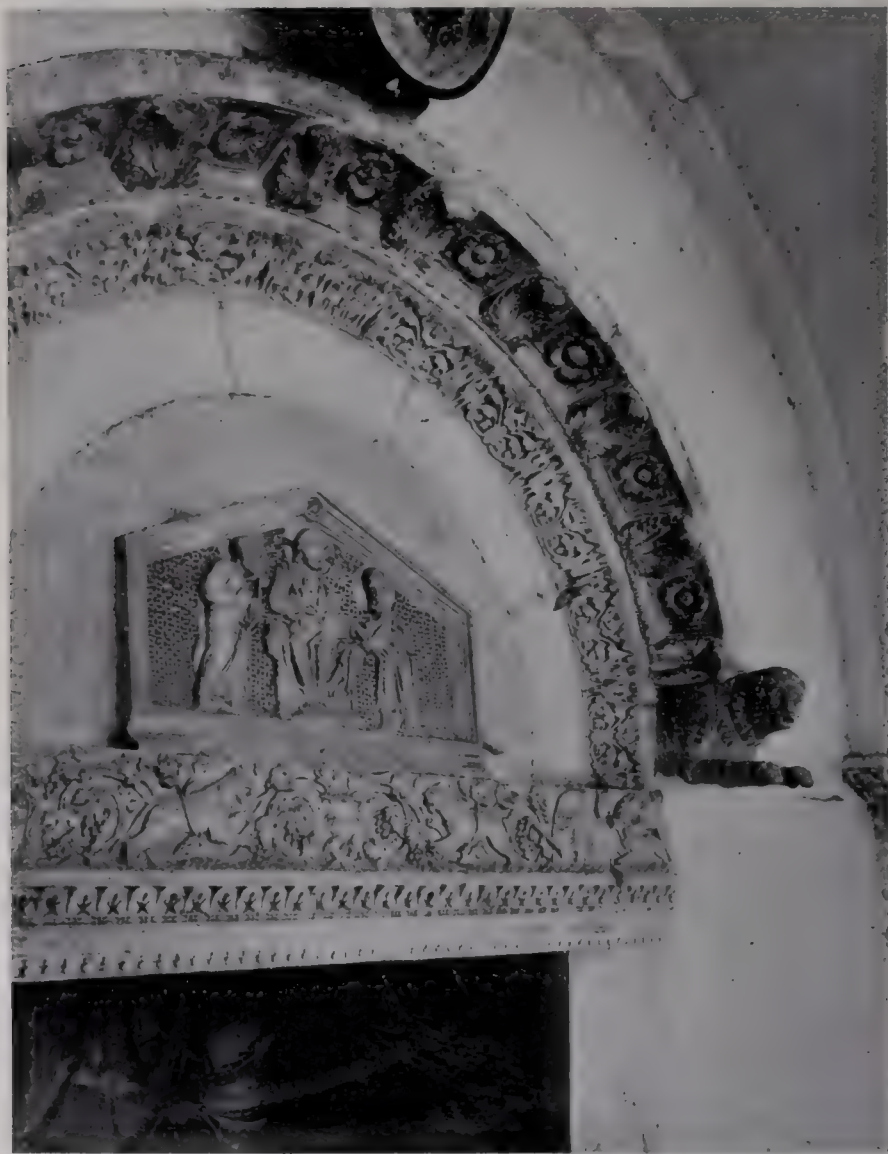



Fig. 539 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Particolare della porta della chiesa

prima, con le piccole storie della morte d'Abele, dell'uccisione di Abele, di Caino maledetto da Dio, entro girari, fra figure dal corpo terminante in foglie, dalle quali i tralci spuntano e volgonsi in volute. È opera questa dello stesso maestro che ha

eseguito il fregio del pulpito della chiesa (fig. 540), sempre della bottega dei marmorari di Santa Restituta e di Ravello.

La chiesa di Sessa Aurunca è a tre navi, divisa da colonne antiche con capitelli pure antichi, meno alcune dai capitelli con foglie che s'innalzano su dal collarino sino a mezzo di essi, e con le loro punte curvate servono di base

Fig. 540 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Particolare dell'ambone

a leoni e ad altre belve incrocianti le teste agli angoli del capitello medesimo (fig. 541, 542).

Il pulpito è opera iniziata dal vescovo Pandolfo (1224-1259), compiuta dal vescovo Giovanni, che resse la chiesa di Sessa dal 1259 al 1283 (fig. 543-546).

Le colonne sostenenti il pulpito hanno capitelli finamente studiati dall'antico (fig. 547, 548), negli steli sottili che s'aggirano sulla campana dei capitelli corinzî e nelle figure che stanno tra il loro ricco fogliame: ora una donna che porge in una patera il cibo a una cerbiatta; ora figure muliebri con

grandi foglie dietro al capo, uscenti come dal calice d'un fiore; ora un'aquila che ha nel becco una lucertola o un serpentello attorcentesi al suo collo, o un cane che si lambisce con la lingua una zampa. E qua una donna suona e muove a danza,

Fig. 541 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Capitello

là un uomo genuflesso sulle foglie curvate porge il becchime a un uccello nella palma della mano.

Lo scultore ha vinto la rigidezza medioevale, si muove liberamente, atteggia le sue figure senza sforzo alcuno e ne segna i torsi ignudi con cura progredita; ma lascia riconoscere la sua derivazione dal maestro di Santa Restituta e dell'arcone del portico, nelle tuniche che formano un angolo

a mezzo il collo, nel disegno ovoidale delle vesti sul petto, sul ventre, sui polpacci. Come il maestro di Santa Restituta, gode a mettere nelle sue scene qua un gufo sopra un albero, là una scimmia all'angolo d'un tetto; così, nella parte dove

Fig. 542 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Capitello

gli archi s'impostano, troviamo qui uccelli studiati dal vero: ora un gufo, ora un uccello dal lungo becco che volge la testa per nettarsi le penne delle ali. Il senso della natura vegetale si mostra acuito in quest'opera, nelle rosette che stanno a mezzo d'ogni faccia del capitello studiate dall'antico, ma anche dal vero nel loro lungo calice conico; nelle foglie che, fattesi sensitive, si curvano e s'accartocciano.

Innanzi al pulpito sta il candelabro per il cero pasquale (fig. 549, 550), fatto eseguire dal vescovo Giovanni, come si sa dalle iscrizioni:

PVLCRA COLVMPNA NITE DANS NOBIS LVMINA VITE

HOC OPVS ET MAGNE LAVDIS FACIENTE IOHANNE

MVNERE DIVINO DECVS ET LAVS SIT PEREGRINO
TALIA QVI SCVLPSIT OPVS EIVS VBIQUE REFVLXIT

AD LVMEN SANCTVM NOSTRVM DEVS ACCIPE CANTVM

Il candelabro, che è dunque opera di Peregrino da Sessa, ricordato in un diploma di Carlo I (1273), in due fasce a

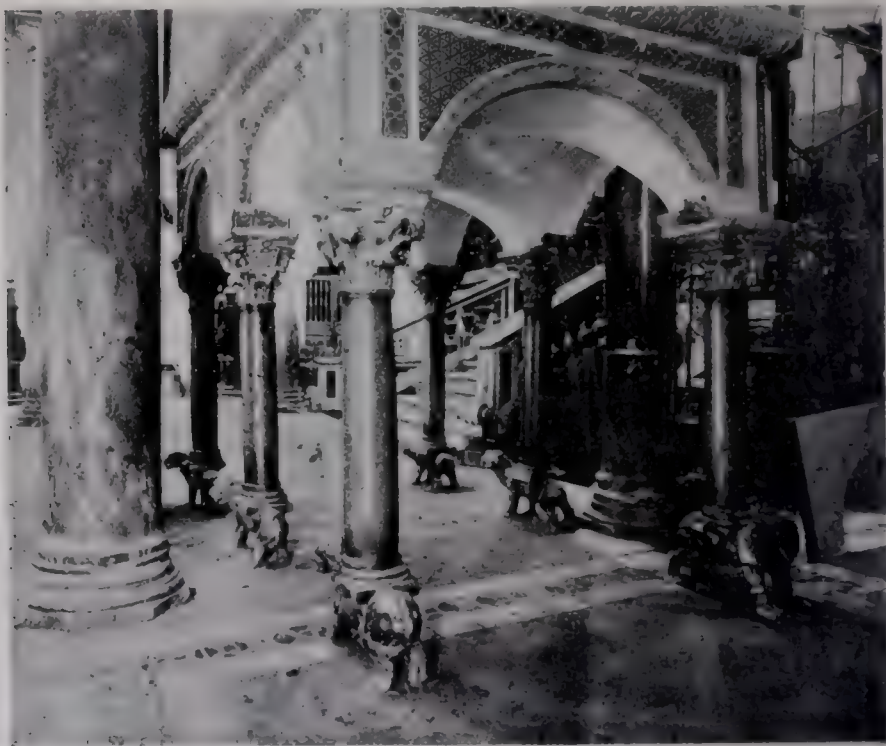



Fig. 543 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Pulpito

nodi separati in tante sezioni da colonnine binate, ci mostra Cristo in luogo di Salomone sul letto circondato dai forti; il

vescovo benedicente, cherici all'intorno ginocchioni. La base del candelabro è purtroppo guasta: tra piante, che alzano gli

Fig. 544 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Pulpito

steli come di sambuco, vediamo una donna con turbante in capo e con un augelletto chiuso in pugno; un uomo con tunica tiene in alto un fiore; un'altra donna con turbante è in atto di tenere una rama; un uomo con una melagrana nella destra, e uno che porta in alto una mano come per

sostenere la cornice del piedistallo. Tutte figure grandiose, ben mosse, con belle pieghe, ma logore assai; e sono saggio dell'imitazione dell'antico, spinta sino a riprodurre figure che non

Fig. 545 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Pulpito

hanno un senso ben determinato e solo servono a decorazione, come nelle ciste e nelle pissidi profane de' bassi tempi, dalle quali sembra anzi derivare quel piedistallo. Il loro significato è perduto o quasi, ma esse empiono bene gli spazî, in giusto

equilibrio con la natura circostante, rappresentata dalle piante che separano l'una figura dall'altra. Peregrino da Sessa è

Fig. 546 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Pulpito

meno raffinato del maestro che scolpì nell'ambone, ma più grandioso, ed è con lui in istretta relazione di forma e di stile, tanto da poterlo supporre suo cooperatore e seguace.

Fig. 547 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Capitello del pulpito

Fig. 548 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Capitello del pulpito

Quella maggiore scioltezza e verità de' drappeggiamenti che si riscontra nel piede del candelabro, si rivede anche nei frammenti co' bassorilievi di Giona profeta che predica innanzi a Ninive, e di Giona ingoiato dal pesce. La forma di quei frammenti fa pensare ch'essi costituissero un altro ambone,

Fig. 549 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Base del candelabro

collocato di contro a quello di cui abbiamo discorso, una specie di tribuna o cattedra, di forma poligonale, accessibile per mezzo di due scalinate, la quale serviva alla lettura dell'Evangelo e alle prediche, mentre l'ambone di destra, al quale si saliva per una sola scala, serviva ai diaconi per la lettura dell'Epistola. Quando si tenga in conto che nella

cattedrale di Salerno, a San Giovanni del Toro a Ravello (fig. 551, 552) e a Benevento ancora esistono i due pulpiti secondo le antiche forme cristiane, si potrà ammettere che quei

Fig. 550 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Base del candelabro

rilievi formassero a Sessa Aurunca il secondo ambone, tanto più che essi sono illustrati con le storie di Giona, decorazione comune nell' Italia del mezzogiorno ai pulpiti del lato settentrionale. Difatti a Gaeta, presso l'entrata della cattedrale, in due frammenti di rilievi d'ambone, si vede Giona ingoiato

dal pistrice e rigettato;[1] a San Pietro di Minturno, nel parapetto della scala del pulpito formato di pezzi degli amboni antichi disfatti, sono due lastre triangolari di marmo in cui

Fig. 551 — Ravello, San Giovanni del Toro. Pulpito a destra

[1] Il mostro marino, in un frammento, ha la forma d'un grandissimo pesce, con squame e pinne a foglie, con ali a denti di sega, orecchie di quadrupede: nuota nel mare dove guizzano pesci svariati, tra cui il barbio. Nell'altro frammento non ha le squame a foglie lanceolate, ma a scaglie, ed ha pure il collo ornato da fuseruole, come da collana, le pinne a foglie arricciate, e polipi all'intorno. Un altro frammento d'ambone si vede nella chiesa di Santa Lucia a Gaeta, con una gentile figura d'angiolo (fig. 553).

Fig. 552 — Ravello, San Giovanni del Toro. Pulpito a sinistra

è rappresentato il cetaceo che ingoia e rigetta Giona; un altro frammento d'ambone col pistrice, a Positano presso Amalfi; e a Ravello, in San Giovanni del Toro, si vede a

Fig. 553 — Gaeta, Santa Lucia. Frammento d'un ambone

musaico la stessa rappresentazione nel pulpito del lato nord. Come nella costruzione dei due *ambones* si era stati ligi all'antico uso cristiano, così nell'adornare quello *a cornu Evangelii*

si richiamarono in vita le rappresentazioni della storia di Giona, secondo la forma dell'età primitiva cristiana consueta nei sarcofagi, negli affreschi delle catacombe, nelle pietre incise, nelle coppe vitree, l'arte essendo memore del parallelo di Sant'Agostino tra Giona e Cristo: tra Giona che passa nel ventre della balena e Cristo che passa dal legno della croce negli abissi della morte;[1] tra Giona che subì la prova per la

Fig. 554 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Frammento d'ambone

salute di quelli messi in pericolo dal furore della tempesta e Cristo che la sostenne per la salute di coloro che son battuti dai flutti del mondo.

Dell'esistenza d'un secondo ambone nella chiesa di Sessa Aurunca fanno fede altri frammenti, tre nel Vescovado, uno con un tratto d'iscrizione, due con decorazione a nastri, e due lunghe fasce, insieme con due pilastrini, nel parapetto dell'organo.

In uno dei bassorilievi, Giona predica innanzi a Ninive (fig. 554), e gli ascoltatori esprimono variamente l'attenzione

[1] AUGUSTINUS, *Epistolae CII ad Deograt.*, quaestio VI de Jona (MIGNE, *Patrologia Augusti opera*, II, pag. 382); ID., *De Civitate Dei*, XVIII, c. 30.

con le mani stese sulle ginocchia o con la testa ripiegata e appoggiata a una mano. Un vecchio rugoso si china e si protende in ascolto; appresso una pensosa testa di giovane, e una fredda, impassibile, di donna anziana: formano un gruppo innanzi a Ninive che, dall'alto della porta merlata della città, assiste alla predica del profeta. Nell'altro bassorilievo (fig. 555), la figura di Giona che esce dalla bocca del pesce, benchè non

Fig. 555 — Sessa Aurunca, Cattedrale. Frammento d'ambone

riuscita nello scorcio, mostra una ricerca anatomica singolare: le estremità, le loro falangi, i muscoli delle braccia, le ossa del tronco, son disegnati con diligenza; e il pesce non è più il fantastico pistrice del medio evo, ma un pesce con le sue squame e le sue pinne studiato dal vero. Anche i due uccelli, che in una lastra triangolare sono scolpiti secondo il motivo antico de' due pavoni beventi in un vaso, hanno una naturalezza ben maggiore di quella che avrebbero se fossero

semplicemente imitati dall'antico, non ravvivati dall'osservazione diretta della vita e de' costumi degli animali.

Presso questo frammento d'ambone un'epigrafe ricorda l'opera de' cancelli fatta eseguire con pietre levigate e con

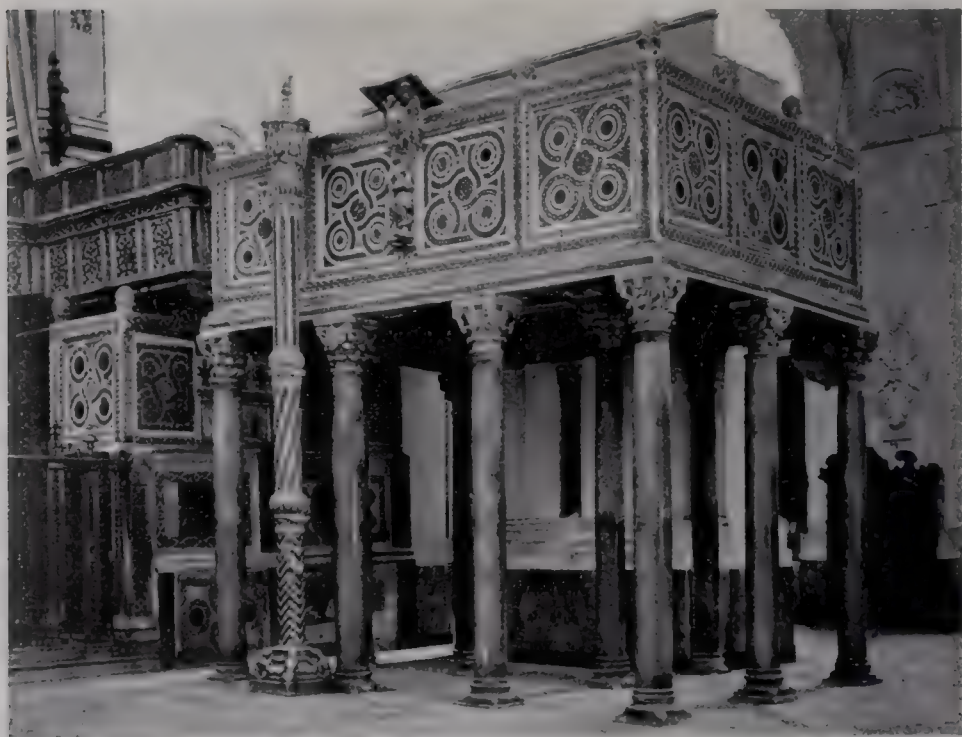



Fig. 556 — Salerno, Cattedrale. Pulpito a destra

lungo lavoro da Giovanni vescovo, e soggiunge: QVI FAMA FVLXIT, OPVS HOC IN MARMORE SCVLPSIT NOMINE TADDEVS, CVI MISERERE, DEVS.

Taddeo dunque pare sia il maestro neo-campano che, con l'aiuto di Peregrino da Sessa, compì opere tanto singolari già iniziate al tempo del vescovo Pandolfo. Dalle forme dell'arcone con la leggenda dei Santi Pietro e Paolo a quelle del pulpito ancora esistente e alle altre del candelabro e dei frammenti dell'ambone a nord, vi è progressione di raffinatezza e di scioltezza di stile. Le prime hanno tanti riscontri con i cancelli di Santa Restituta e con i frammenti dell'ambone di

Ravello, e mostrano tanto studio dell'antico, da supporle opera di Taddeo, mentre le altre, benchè eseguite con una

Fig. 557 — Salerno, Cattedrale. Pulpito a sinistra

tecnica medesima, si differenziano per una ricerca maggiore della realtà, e sono opera di Peregrino, che ha segnato col suo nome il candelabro per il cero pasquale.

Fig. 558 — Salerno, Cattedrale
Parte mediana del pulpito a destra

La forma originaria dell'arte di Taddeo campano, di Peregrino da Sessa e del maestro più antico di Santa Restituta si vede a Salerno nei solenni amboni (figure 556, 557) e nel candelabro per il cero pasquale. Nell'ambone a sud domina nel mezzo (fig. 558) l'aquila dal rostro potente, su cui poggiava l'epistolario; la sua testa sembra coperta di squame d'acciaio invece di piume, e i suoi artigli penetrano nella testa del peccatore, morso al petto da un enorme serpente. Il peccatore spalanca gli occhi, sporge la lingua come un appiccato e poggia i piedi sopra un leone che azzanna un toro; tutta la figura par tratta da un bronzo antico, da un'immagine mitriaca. Ed è tipica dell'altra del pulpito di Sessa Aurunca e d'uno disfatto, della cattedrale di Gaeta, di cui nella cappella

del battistero si può vedere un resto, appunto l'aquila che adunghia il peccatore avvolto dai nodi d'un serpe e poggiato

Fig. 559 — Salerno, Cattedrale. Capitello del pulpito

sopra una fiera. Nell'ambone *a cornu Evangelii*, a pianta quadrata, ai limiti delle facce s' innalzano pilastrini adorni di musaico, che sembrano stele arabe, sormontati ora da una pina a scacchi, ora da una pina da cui spuntano fiori rossi e bianchi.

Nelle due facce del pulpito volte verso l'altare sono tondi a musaico con gaie note di verde e d'azzurro, e pappagalli, pavoni, uccelli chimerici dalle code di serpe. I capitelli delle

Fig. 560 — Salerno, Cattedrale. Capitello del pulpito

colonne del pulpito mostrano già il fare del maestro di Santa Restituta. Si osservino i due qui riprodotti (fig. 559 e 560, 561), con meandri imitati dall'antico che girano ellitticamente sul

tondo della campana del capitello e terminano in un rosoncino o in una foglia, e il frequente uso del trapano, e il girar tondeggiante delle pieghe delle figure. Vedansi anche in un altro capitello due mostri a coda di pesce (fig. 562), simili alle sirene sforacchiate dal trapano che reggono i piedi del

Fig. 561 — Salerno, Cattedrale. Altra faccia del capitello suddetto

letto di Faraone in uno dei cancelli di Santa Restituta. Le foglie dei capitelli sono ricavate da quelle dei compositi romani; le cariatidi che poggiano sulle volute delle foglie, e stendono in alto le braccia per sostenere il peso dell'abaco, sono tratte pure dal classico, e tra esse vediamo una donna con la stefane di Giunone sulla fronte, e figure di atleti antichi.

Gli amboni di Salerno furono eretti da Romualdo II, arcivescovo, che resse la chiesa salernitana dal 1153 al 1181, come

Fig. 562 — Salerno, Cattedrale. Particolare dell'ambone a sinistra

leggesi in un fregio di musaico: ROMVALDVS SECVNDVS SALERNITANVS ARCHIEPISCOPVS PERCEPIT FIERI HOC OPVS.

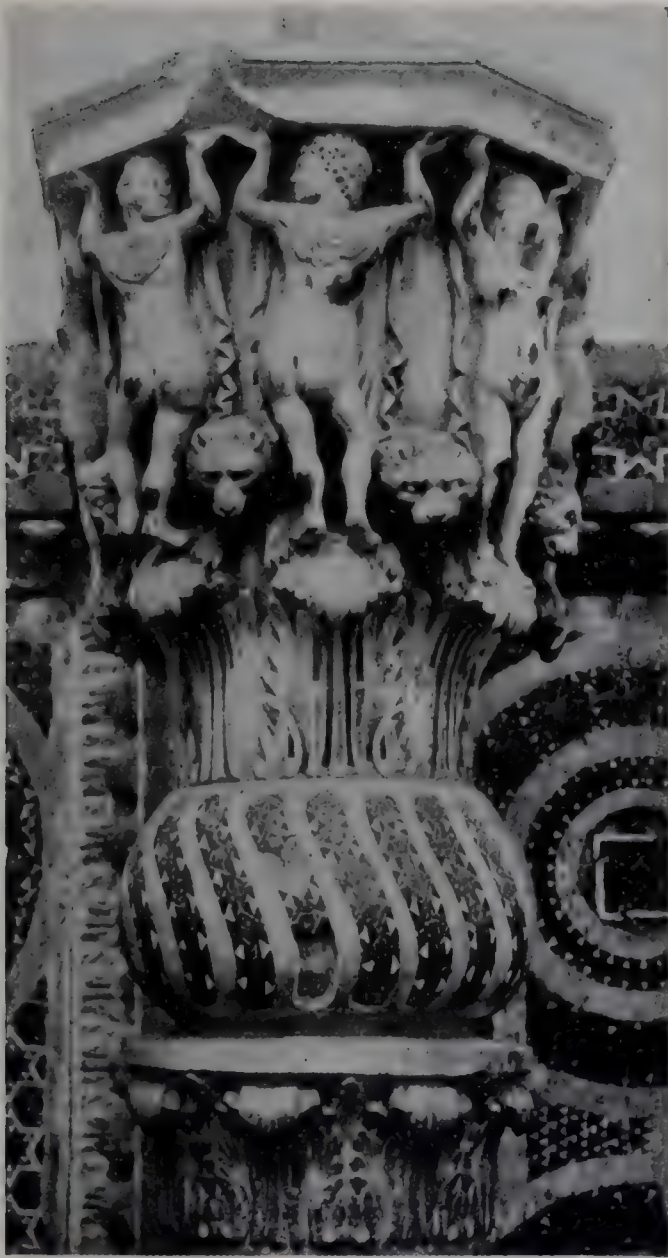



Fig. 563 — Salerno, Cattedrale
Bocciuolo del candelabro per il cero pasquale

A giudicare dalle forme scultorie, col riscontro di quelle di Sessa Aurunca, si potrebbe quasi crederli del secolo XIII, se non persuadesse della maggiore antichità la forma più rigorosa, più vicina alla scaturigine classica di quel che mostrino le altre posteriori sculture. Simili sono pure i profeti, nei pennacchi delle arcate, a quelli di Sessa Aurunca; ma ecco a segnare la differenza uno di essi, più romanamente drappeggiato, che stende una scritta con la sinistra, mentre alza la destra benedicente (fig. 562). Lo studio dell'antichità rimette in onore le forme ignude, come si vede nel bocciuolo del candelabro per il cero pasquale di Salerno (fig. 563), dove le figure, con una breve clamidetta sulle spalle, sostengon l'imposta del capitello, tondeggianti così da far pensare alle antiche cassettine civili bizantine. Tra una figura e l'altra stanno teste leonine, come se il bocciuolo del candelabro fosse il capitello della colonna d'una fonte.

Un altro candelabro per il cero pasquale nella cattedrale di Capua (fig. 564) porta un simile bocciuolo (fig. 565), con cariatidi che poggiano sulle volute delle foglie curvate dal vento, come in molti esemplari de' bassi tempi; ma le cariatidi non hanno il movimento saltellante di quelle di Salerno, e sono meno libere e sciolte.[1] Il candelabro s'innalza sopra una specie di tripode imitante altri di metallo. Così come doveva ergersi quello di Caserta Vecchia sul piede a niellature rosse di smalto, che ancora si conserva; la colonna è divisa in più parti variamente ornate: una prima, in basso, con righe trasverse o bandoliere di porfido e serpentino; più su, un nodo con uccelli tra rami; poi, la rappresentazione della festa per la consacrazione del cero (fig. 566, 567), ossia il vescovo coi diaconi

[1] Su questo candelabro cfr.: FRANCESCANTONIO NATALE, *Lettera intorno ad una sacra colonna del duomo di Capua*, Napoli, 1776; HERVEUS, *Del primitivo uso della nostra colonna per il cero pasquale;* ID., *Della grandezza del cero;* ID., *Del bassorilievo in essa inciso esprimente la cerimonia del Sabato Santo;* ID., *Di alcuni riti della benedizione del cereo, indicati ora la prima volta da una preziosa miniatura in un rotulo membranaceo esistente nell'archivio della casa di Sant'Eligio dei PP. Teatini;* ID., *Di alcuni riti della capuana chiesa praticati nella maggior settimana.*

Fig. 564 — Capua, Cattedrale. Candelabro per il cero pasquale

e i chierici in processione, tra viti e uccelli che mangiano l'uva matura. Dopo un altro nodo a cuscino, adorno di rami

Fig. 565 — Capua, Cattedrale. Bocciuolo del candelabro

a spira, vi è la rappresentazione delle Marie al sepolcro di Cristo; e poi un altro nodo, e altre fasce trasverse di musaico. Le figure, col volto schiacciato e col piombo nelle pupille,

Fig. 566 — Capua, Cattedrale. Particolare del candelabro

piuttosto che anteriori a quelle da noi studiate di Santa Restituta, di Ravello, di Sessa, di Salerno, ecc., si rivelano opera di un maestro ordinario della stessa bottega di marmorarî. Gli amboni, che avrebbero fornito altri elementi per lo studio di questo scultore, andarono purtroppo distrutti, e solo se ne possono vedere i frammenti nella cappella del Sacramento: una formella rettangolare di musaico, tre ornati dei pilastrini che separavano le facce rettangolari maggiori di un ambone, due arcate a stelle, altre due arcate, e una con due profeti così grandiosi che paion tratti da sarcofagi antichi, sei facce lunghe di pilastri a musaici stellati, una grande formella rettangolare con intrecciature che formano quattro cerchi intorno a un cerchio maggiore. Anche nella cripta vi sono altri frammenti dei plutei e dei cancelli; e nella porticina della cappella, dov'è la statua secentista di Gesù morto, si vedono altri pilastri di un ambone; e intorno a quella cappella, le colonne dell'ambone stesso.

Così ad Amalfi si vedono i frammenti degli antichi plutei, simili a quello di Salerno, e distrutti, o quasi, nel 1647: l'aquila che reggeva il leggío è nel battistero, due colonne che sostenevano l'ambone, coperte di bei capitelli corinzî, stanno nel prebisterio, e altri frammenti presso il parapetto dell'altare e anche nel coro.

Infine, a Benevento, nei pulpiti dei primi anni del Trecento, due capitelli con figure ritte sulla corona di foglie possono considerarsi lo svolgimento ulteriore di quelli di Salerno.

Un altro ci sembra una forma più ricca e più fiorita del capitello che a Salerno mostra uccelli negli angoli (fig. 568), i quali si volgono di qua e di là da un vaso; le sue volute sembrano anse; sulla sua imposta corre una cornice a fuseruole e fiorisce una grande campanula.

Nel capitello di Benevento (fig. 569) le forme classiche non sono imitate con tanta fedeltà: le foglie si alzano su dal collarino, non in due file bene ordinate, ma ricche e grandi; le cime si curvano meno semplicemente, così da sembrare

Fig. 567 — Capua, Cattedrale. Particolare del candelabro

di merletto raddoppiato, e s'arricciano agli angoli; le volute sono conteste di rami come di vimini attorcigliati; e gli uccelli

Fig. 568 — Salerno, Cattedrale. Capitello d'un ambone

dan di becco al centro della voluta, quasi fosse un frutto. A Benevento la ricchezza fa perder la linea, e benchè il capitello in fondo sia composto come quello di Salerno, la

campana non mostra più il suo sviluppo e s'asconde sotto gli ornati disposti in ordine men severo e men classico.

Fig. 509 — Benevento, Cattedrale. Capitello dell'ambone

Le tracce dei maestri neo-campani si trovano anche a Caserta Vecchia, nella bella cattedrale, che tra le rovine dei torrioni antichi e le case rustiche ricorda il passato della città, ora allineata nel piano. L'antico pulpito è distrutto in gran

parte e ricostruito; alcuni suoi frammenti, con musaici composti di fronde e d'uccelli, formano il paliotto dell'altare della quarta cappella a sinistra; altri d'un'arcata del pulpito, con musaici a intrecciature, stanno nella seconda cappella, pure a sinistra; i leoncelli che reggevano le colonne, ora sostengono le

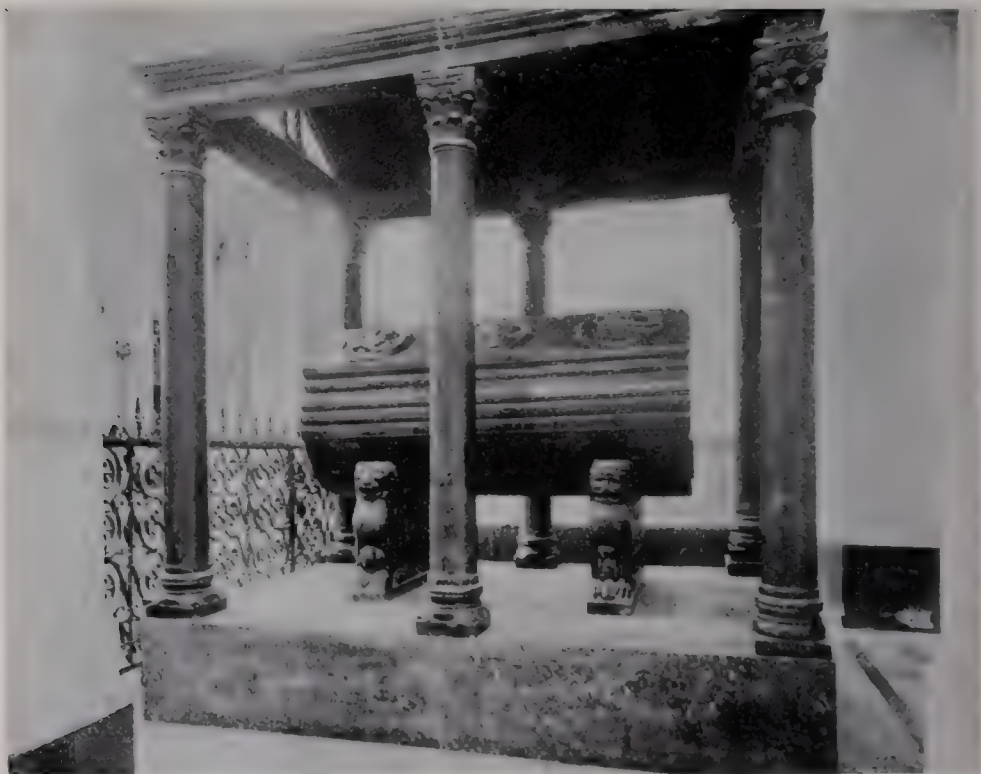



Fig. 570 — Palermo, Duomo. Urna di Federigo II

pile dell'acqua santa all'entrata della chiesa; il piede del candelabro per il cero pasquale sta presso l'altar maggiore. Così fu guasta un'opera d'arte che doveva rivaleggiare con gli amboni di Salerno, come attestano quei frammenti e i capitelli delle antiche colonne che ancora reggono il pulpito rinnovato, scolpiti dal maestro dei cancelli di Santa Restituta.

La grande unità delle forme della scultura monumentale nel versante tirreno, da Salerno a Gaeta, non ci lascia pensare ad una fioritura artistica prodotta dall'arte di Sicilia nella Campania, anzi ci stringe a studiare se, viceversa,

da questa regione navigassero verso l'isola i maestri di cui abbiamo trovato le produzioni in tanta abbondanza e in una forma continua, più antica a Salerno e più moderna a Sessa.

A Palermo la scultura nel secolo XII intende a lavorar sarcofagi di porfido; l'arte dei Romani, che vinceva la materia più indocile, torna in onore in terra siciliana a' tempi normanni. Tre secoli prima che Leon Battista Alberti si affaticasse a formare le diciotto lettere di porfido per la soglia della porta principale di Santa Maria Novella, e quattro secoli prima che Francesco del Tadda intagliasse una tazza porfirea per la fonte del giardino dei Pitti,[1] in Sicilia si sapeva lavorare il porfido per le urne regie. Il materiale fu tratto dagli antichi edificî, e forse da Corinto e da Tebe, donde, come afferma Niceta Crotoniate, tornarono le triremi sicule onuste d'ingenti tesori e di preziosità in gran copia; così come i Pisani, tornando nel 1117 vittoriosi da Maiorca, trasportarono, al dire di Ricordano Malaspini, due

Fig. 571 — Palermo, Duomo
Particolare dell'urna di Federigo II

[1] VASARI, *Le Vite* (ed. Sansoni, I, 110, 112; VII, 260).

colonne di porfido.[1] La chiesa dell'Ammiraglio e la Cappella Palatina in Palermo furono ornate di porfidi; e scolpite nella

Fig. 572 — Palermo, Duomo. Urna di Arrigo VI

materia durissima furono le urne di Guglielmo I, di Ruggiero II, di Arrigo VI imperatore, di Costanza la Normanna,

[1] Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV*, vol. II, pag. 250 e seg. Palermo, 1859.

di Federigo II, e quella dall'ammiraglio Ruggiero di Lauria, trasportata in Ispagna, che raccolse le spoglie di Pietro I d'Aragona, morto nel 1286. L'urna di Federigo II fu trasportata a Palermo da Cefalù, dov'era stata lavorata per ordine di re Ruggiero, come si sa dal diploma di fondazione della chiesa

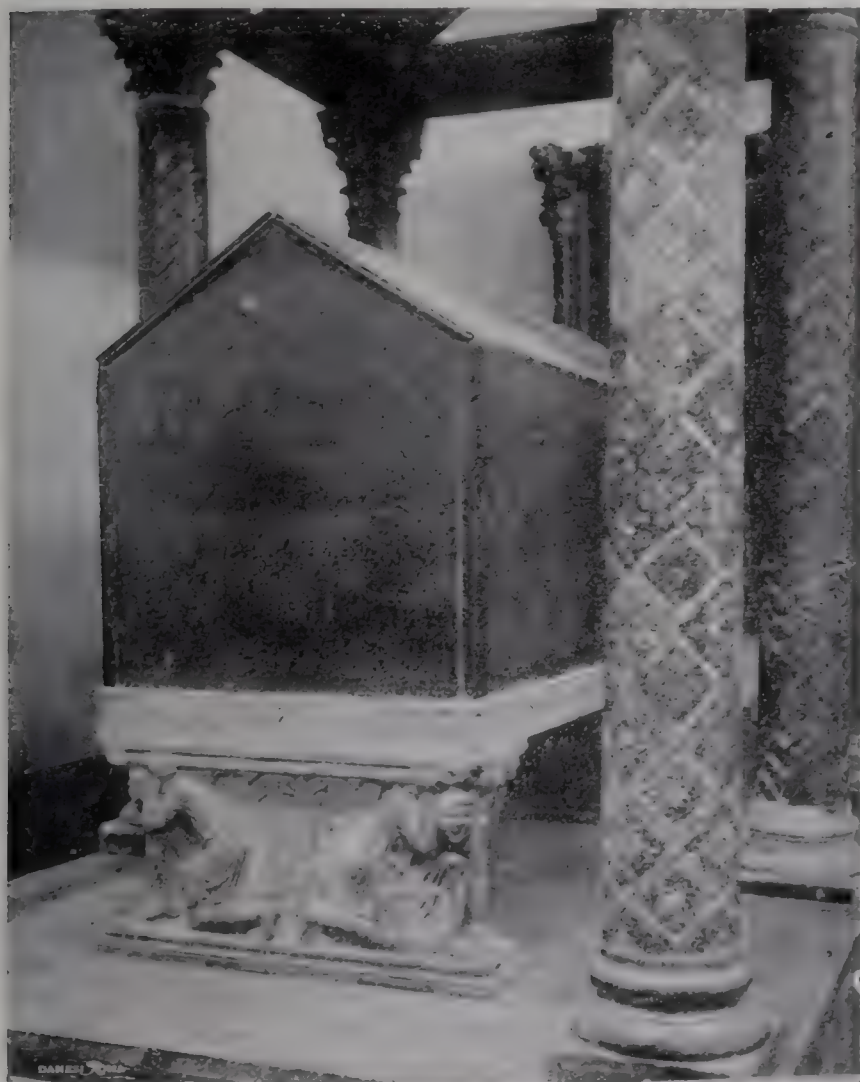



Fig. 573 — Palermo, Duomo. Urna di Ruggiero II

di Cefalù (1146), in cui è stabilito che vi rimanessero in perpetuo due sarcofagi in porfido. Rimaste vuote le due urne,

Federigo II le fece trasportare a Palermo, con grande ira del vescovo Giovanni di Cefalù, che, tornato da un'ambasceria, e non ritrovando più i magnifici avelli, fulminò la scomunica all'imperatore, il quale se ne liberò concedendo al vescovo un feudo. Nel diploma di concessione, Federigo dichiara di voler deporre in un'urna la salma paterna e di riservare l'altra per sè. Da ciò si deduce che le urne di Arrigo VI e di Federigo II appartengono al tempo normanno, e sono le stesse che furono fatte intagliare dall'invitto e magnanimo Ruggiero II.[1]

Esse hanno tra loro grandissima somiglianza: quella di Federigo II (fig. 570, 571) è retta da leoni assiri, con la lingua che sporge dalle fauci slargate, irte di denti a sega, coperte di baffi arricciati. Sul capo dei mostri giran corone di riccioli; sul loro petto cade la giubba a ciocche serpentine, come lingue di fuoco; e sotto il ventre, fra gli artigli, stanno figure soggiogate e morte, come ne' leoni de' protiri delle chiese, che sembrano ricordare ai fedeli la preghiera di Daniele invocante da Dio la salvezza dalla gola del leone. Il coperchio dell'urna, a guisa di tetto a spigolo acuminato, reca scolpito il Redentore benedicente, la Vergine col Bambino e i simboli evangelici. In fronte all'urna un fiore e una testa leonina con un anello, e dalla parte opposta la corona regale e una croce greca. Al baldacchino, retto da sei colonne, tre nel lato anteriore e altrettante nel posteriore, mancò il porfido per la copertura e per due capitelli, che furono scolpiti in granito.

Simile nella distribuzione è l'urna di Arrigo VI (fig. 572), benchè sia più semplice, la sua decorazione più classica e il porfido si prodighi nel basamento e nel baldacchino. L'urna di Ruggiero II (morto nel 1154) è formata da lastre di porfido senza alcun ornamento (fig. 573), sollevata da otto cariatidi, quattro a un'estremità, quattro all'altra, di uomini con tunica sino alle gambe, legata ai fianchi, chino il capo, con un ginocchio a terra, sostenenti a gran forza con le braccia e le spalle

[1] Di Marzo, op. cit.

l'urna di porfido. Sei colonne sulla duplice base sostengono il baldacchino a stelle d'oro, e sono di marmo bianco, come i sostegni dell'urna e i capitelli corinzî. Infine il sarcofago

Fig. 574 — Palermo, Duomo. Urna di Costanza la Normanna

di Costanza la Normanna (fig. 574) è posto come su due seggi classici, o su zampe leonine stilizzate, sotto il baldacchino di marmo bianco, sostenuto da sei colonne con musaici a tassello: sul vertice reca scolpita la corona imperiale; sotto, una croce

greca; dietro, l'aquila sveva e un fiore. Questa è dunque la più moderna delle urne e anche la più bella in quella sua disposizione come di cuna. Liscio è il porfido dell'urna di Ruggiero II;

Fig. 575 — Monreale, Duomo. Particolari della porta di Bonanno da Pisa

con rilievi timidi e con ovoli schiacciati in quella di Costanza; con ovoli più tondi e con più forti sottosquadri nell'altra di Arrigo VI; con rilievi e immagini sacre nell'ultima di Federigo II.

La lavorazione del porfido era dunque più ardita al tempo in cui si scolpivano i due più antichi sepolcri tratti da Cefalù.

Fig. 576 — Monreale, Duomo. Particolari della porta di Bonanno da Pisa

Un altro sepolcro di porfido si vede a Monreale nel duomo, e vuolsi che racchiuda il frale di Guglielmo I, o Guglielmo il Buono. Al sarcofago, guasto per l'incendio del tempio nel 1811, appartiene forse il peduccio di porfido che si vede

Fig. 577 — Monreale, Duomo. Particolari degli stipiti della porta

Fig. 578 — Monreale, Duomo. Particolari degli stipiti della porta

nel duomo medesimo, ora reggente la statua in bronzo di San Giovanni Battista, diviso da pilastrini sostenenti architravi ricurvi, con ciborî a coronamento triangolare o a cupola tra l'uno e l'altro pilastrino. Trovavasi questo peduccio probabilmente sul terzo gradino della base quadrilunga, là dove si vede un'aggiunta di marmo bianco, e dovette esser parte d'un altare per la celebrazione del supremo sacrificio d'espiazione e di pace. La tomba, di forma orbiculare, col coperchio a frontispizio, poggia su due grandi mensole, pure porfiree, con fregi e simboli: il diadema, l'anello e la fronda di pioppo, come nell'urna di Arrigo VI a Palermo.

Queste sculture porfiree mostrano la grande difficoltà tecnica superata dai maestri di Sicilia, mentre le sculture che adornano la chiesa e il monastero dei benedettini di Monreale, dov'è la fonte con la conca delle teste di leone e le fanciulle danzanti sui delfini,[1] designano i grandi progressi artistici raggiunti.

A Monreale troviamo Bonanno da Pisa, Barisano di Trani,[2] e i maestri neo-campani, così che nel duomo e nel chiostro sembrano raccogliersi gli sforzi dell'arte toscana, pugliese e campana. Intorno alla rozza porta in bronzo (fig. 575, 576) di Bonanno da Pisa, lungo gli stipiti, risorge l'antico tra i racemi sorgenti da un vaso posto sulla groppa bardata d'un elefante, studiati finamente da un ornato classico, aggirantisi col ricco fogliame tra chimere, cavalli e quadrupedi (fig. 577, 578).

Osservando queste decorazioni in paragone alle altre degli stipiti della porta di Benevento, circa del tempo stesso (fig. 579), si vedrà come si sieno raffinate per lo studio dell'antichità classica. A Benevento, il sarmento di vite non si aggira in curve rotonde; le foglie arricciate non sembrano seguire il moto delle volute, e alcuni rami cadono all'ingiù come spezzati. A Palermo, le figure in mezzo ai meandri non rispondono così chiaramente a un concetto simbolico, ma

---

[1] Vol. II, pag. 568, fig. 397.
[2] Vol. II, pag. 566, fig. 391-393.

Fig. 579 — Benevento, Cattedrale. Stipite della porta

ritraggono, imitano le altre che spuntano tra le volute dei fregi classici; mentre a Benevento gli animali acquistano un significato secondo i bestiarî medioevali: la volpe sugge il sangue d'un gallo, l'aquila stringe un serpentello nel rostro, un agnello bruca le foglie. Queste bestie però non si piegano,

Fig. 580 — Monreale, Chiostro. Portico

non si curvano, non si adattano ai meandri, come nelle mirabili candeliere di Palermo, derivate direttamente dall'antico. A Benevento la cornice degli stipiti richiama quelle che contornano intagli in legno e in avorio de' bassi tempi;[1] a Palermo essa è a foglie d'acanto spinoso, di fitte fibre, alla bizantina.

Nel chiostro di Monreale (fig. 580-582) la decorazione

[1] Vedi a riscontro l'avorio Trivulzio, vol. I, fig. 61, e i quadri di Santa Sabina, volume I, fig. 308 e seg.

Fig. 581 — Monreale, Chiostro. Portico

prende un rigoglio, una varietà straordinaria. Ai quattro lati del chiostro si volgono archi a sesto acuto su dugento colonnine binate poste sopra un muro, a guisa di stilobate chiudente

Fig. 582 — Monreale, Chiostro. Portico

all' intorno il portico. Nelle ultime colonne d'angolo del lato nord, perpendicolare alla porta d'entrata, due delle quattro in fascio sono di uno scultore che fa gli ornati come trafori sulla

superficie; le altre due, d'uno che li adatta elegantemente sul fusto senza ricorrere all'abuso del trapano. I capitelli rappresentano, entro ciborietti con cupole a spicchi, la Visitazione,

Fig. 583 — Monreale, Chiostro. Particolari delle colonne e de' capitelli

la Visione di Giuseppe, l'Arcangelo Gabriele e l'Annunziata, i Re Magi in viaggio, la Vergine co' Magi offerenti, la Natività e l'Annunzio ai pastori (fig. 583-585).

Fig. 554 — Monreale, Chiostro. Particolare d'un fascio di colonne d'angolo

Ora, nelle quattro prime facce si vede chiaramente la mano del maestro che eseguì a Napoli, in Santa Restituta, il cancello con le storie di Sansone; nelle altre quattro appare il

Fig. 585 — Monreale, Chiostro. Capitelli nell'angolo nord-est

suo compagno, l'autore delle storie di Giuseppe. Il primo si rivede in altri capitelli: per esempio, là dove è espressa la Strage degl'innocenti, o dove è svolta la Parabola di Lazzaro

e di Epulone; e s'incontra pure il suo compagno, dalle forme più trite e dalle composizioni più affollate, nei capitelli con

Fig. 586 — Monreale, Chiostro. Capitelli nel lato nord
Sansone innanzi a Dalila e Sansone contro i Filistei

le storie di Sansone (fig. 586, 587); negli altri del lato ovest, con le rappresentazioni della Vita di Giacobbe, della Vita di

Fig. 587 — Monreale, Chiostro. Capitelli del lato nord
Facce con Sansone accecato e il Convito de' Filistei

Noè, dell'Annunziazione e di quattro profeti, ecc.; in quelli del lato sud, con le scene della Vita di Giuseppe ebreo (fig. 588), e del lato est con combattimenti di cavalieri, la vendemmia,

Fig. 588 — Monreale, Chiostro. Capitelli nel lato sud
Facce con istorie di Giuseppe ebreo

le Marie al sepolcro, il Cristo al limbo e la scena del *Quo vadis*, ecc.

Co' due maestri di Santa Restituta cooperarono altri della stessa bottega o della stessa scuola, oppure dipendenti da essi, come si vede in altri e molti capitelli (fig. 589-593), tanto che la scultura neo-campana può dirsi dominante nel chiostro. Sembra che lavorasse anche un maestro pugliese nel capitello dei draghi dai corpi attorcigliati (fig. 594), che ricorda le audacie ornamentali di Bartolommeo da Foggia; e vi lavorò un maestro che si firma: EGO . ROMANVS . FILIVS . COSTANTINVS . MARMORARIVS, il quale copre le volute di foglie larghe con costole o fibre rilevate, sì che paiono tessute di paglia. Egli è forse

lo stesso maestro che fa pender dalle volute gli uccelli come da uno spiedo (fig. 595). Degli altri maestri, uno scolpisce

Fig. 589 — Monreale, Chiostro. Altri capitelli

figure ignude tra il fogliame, studiate dalle cassettine civili bizantine; un altro fa intrecciature arabe e foglie arricciate; un terzo, poetico decoratore, forma le volute de' capitelli

come mazzi di fiori; un quarto incorona e fascia i capitelli di larghe e grasse foglie.

Gli abachi, or come tavole d'imposta sostenute da mensole, ora posti sopra cuscini, ora a cornici segnate a zigzag,

Fig. 590 — Monreale, Chiostro. Altri particolari di colonne e di capitelli

o traforate, o riccamente fregiate; le campane de' capitelli ora tagliate da sezioni rettangolari dove s'incassano le figure, ora con brevi, ora con alte foglie che ne rivestono il basso,

e le volute ora a corna, ora coronate di fronde, ecc., daranno modo di distinguere a uno a uno gli artisti che compirono il miracolo decorativo del chiostro di Monreale.

Iniziato da Guglielmo II, che si vede rappresentato in un capitello nell'atto di offrire la chiesa di Monreale alla Vergine, il chiostro fu continuato pazientemente dai benedettini, i quali

Fig. 591 — Monreale, Chiostro. Particolare del precedente fascio di colonne

traevan pro d'ogni bene dell'arte, da qualunque parte del loro regno sulla terra italiana arrivasse.

Confrontando le sculture di quel chiostro con le altre del chiostro di Cefalù, pure con portico ad archi acuti e colonne geminate, si vedrà il grande progresso dell'arte, e come tutta quella fioritura monrealese fosse trapiantata in Sicilia. A Cefalù uno de' capitelli, assai debole di fattura, benchè il migliore fra tutti, ha le storie di Noè, quando fabbrica l'arca, dov'entrano gli animali, compreso un lupetto che vi sale per

una scala; e quando l'arca naviga sulle onde e la colomba vi fa ritorno e ne escono gli animali.

Un altro capitello ha figurata la creazione di Eva; e uno ancora quattro genî che sembrano studiati dalle cassettine civili bizantine, con corpi idropici, estremità sottili e teste tonde,

Fig. 592 — Monreale, Chiostro. Capitelli all'angolo nord-ovest

fra ornamenti arricciati. Questi denotano che il chiostro di Cefalù precede d'alquanto quello di Monreale.

Fuor di questo in Sicilia, e fuor del capitello di Lentini con le rappresentazioni dei mesi, di cui abbiamo già discorso, non

Fig. 593 — Monreale, Chiostro. Particolare del precedente fascio di colonne

sappiamo accennare sculture veramente notevoli del tempo romanico, se non il candelabro della Cappella Palatina di Palermo (fig. 596). Quattro leoni ne formano la base, con le giubbe arcuate per conformarsi alle linee consuete dei piedi de' candelabri, e tengono fra gli artigli uomini, tori e belve. Dalle giubbe leonine s'innalzano foglie d'acanto, e sopra s'intrecciano tralci, pampini e bestie, tre cani e un uomo quasi nudo che s'arresta col piede destro sul dorso d'un levriere, e con la mano destra tiene una spada, reggendosi con l'altra a un tralcio che s'aggira a cerchio intorno a lui. Quattro aquile con ali spiegate coronano questa prima parte del fusto del candelabro. Segue un altro ordine di foglie d'acanto, e quindi

l'ascensione di Cristo, per ricordare l'uso del cero ne' giorni del gaudio pasquale. A' piedi di Gesù è una figura nimbata, vestita di dalmatica, che al Di Marzo parve rappresentare re Ruggiero fondatore della Cappella Palatina, ma con tutta probabilità vi è ritratto il vescovo che reggeva la chiesa. Due figure simboliche stanno ai lati della mandorla dove Cristo è racchiuso, l'una con un nappo, simile alle tante del soffitto della Cappella Palatina. Così termina la seconda parte

Fig. 594 — Monreale, Chiostro. Capitelli

della decorazione del fusto. Seguono di sopra altre foglie di acanto, con quattro uccelli che beccano le code di quattro altri più grossi, e sembrano infilzati, così come si vedono nei capitelli della Zisa, o, in forma meno allungata, in uno del chiostro di Monreale. Sopra è il bocciuolo del candelabro con foglie d'acanto e tre uomini seminudi che ne reggono l'abaco e il disco (fig. 597, 598). Questa parte, scolpita in marmo differente dal resto, sorprende per la rara bellezza, di tanto superiore ai bocciuoli de' candelabri di Salerno e di Capua. Il bel

tripode umano porta la conca su cui si estolle il cero luminoso di Pasqua. Non più cariatidi con la testa sotto l'abaco del capitello, ma uomini dalle membra delicate che alzano le braccia

Fig. 595 — Monreale, Chiostro. Capitello

per sostenere l'ornata coppa; nè più hanno le gambe sottili, rotonde delle figure delle cassettine civili bizantine, anzi piantan bene sulla cima curvata delle foglie che le sorregge. Il nudo è studiato dal vero, non più reso secondo uno schema convenzionale; la simmetria arcaistica degli atteggiamenti si

rompe; i tipi delle teste e de' corpi non si ristampano; il vero prende il predominio, dà tenerezza alle carni, movimenti

Fig. 596 — Palermo, Cappella Palatina. Candelabro per il cero pasquale

giusti alle ossa e ai muscoli. La tunica a esomide di una delle figure è disposta come quella degli antichi pastori sul corpo giovanile, che pare imitato dalla scultura d'un Efebo;

mentre il vecchio che gli è vicino par tratto da una figura di Marsia legato all'albero.

Col bocciuolo aggiunto al candelabro della Cappella Palatina l'arte raggiunse i progressi che Niccola d'Apulia segnò a

Fig. 597 — Palermo, Cappella Palatina. Bocciuolo del candelabro

Pisa. L'imitazione dell'antico veduta nei maestri neo-campani, e che può vedersi pure nello studio dei capitelli delle colonne

doriche del tempio di Athena a Siracusa in una chiesa dei dintorni di questa città, al sommo del candelabro si trasmuta in bellezza nuova, per opera di uno scultore, grande e compiuto quanto Niccola d'Apulia.

Un altro bocciuolo di candelabro frammentato, che trovammo nel cortile del Museo di Napoli (fig. 599, 600), ci fa pensare ancora allo slancio avuto nell'Italia meridionale dalla scultura romanica, quando apparve il genio di Niccola di Apulia a coronarne gli sforzi. Questo frammento, studiato nella scultura arcaica greca, ritrae pure un *Dionisos* barbato, che Niccola d'Apulia ritroverà vestito, come di consueto nell'arte antica, sul celebre vaso di Pisa, non nella forma ignuda che sottilmente gli dette qui lo scultore per il godimento nuovo dell'arte nel riprodurre i corpi. L'orrore degli zelanti sacerdoti medioevali per la classicità pagana era cessato, là dove l'antico s'incastonava come gemma nei nuovi monumenti, e quindi anche era venuto meno l'orrore per la bellezza ignuda, non più riguardata come seduttrice e demoniaca. Padrona de' suoi mezzi senza pregiudizî, senza superstizioni, a traverso l'antico, l'arte aveva trovato il nuovo e splendeva di luce viva.

Questa forma aristocratica d'arte continua con Peregrino a Sessa, con Niccola d'Apulia a Pisa; e intanto a Gaeta uno scultore popolare intaglia grossamente, ma con verità, con sincerità, i riquadri del candelabro della cattedrale (fig. 601, 602), che fu abbandonato per molto tempo nella piazza e ora è messo in luogo difeso presso la cattedrale medesima. Poggia sul suo capitello adorno di foglie goticizzanti, con volute a rosette, posto a rovescio, calcato sulla giubba di quattro lioncelli. La colonna è adorna di quarantotto bassorilievi incassati nel fusto e incorniciati, con le rappresentazioni dei fatti della vita di Cristo, specialmente quelli relativi alla passione e alla risurrezione, e quindi gli altri dei fasti di Sant'Erasmo. Tra l'uno e l'altro bassorilievo corrono strisce divisorie ornate di quadrifogli.

Fig. 598 — Palermo, Cappella Palatina. Altra faccia del bocciuolo

Fig. 599 — Napoli, Museo Nazionale. Frammento di bocciuolo di candelabro

Fig. 600 — Napoli, Museo Nazionale. Frammento di bocciuolo di candelabro

Il primo bassorilievo è quello dell'Annunziazione (fig. 603), con l'ordine della scena invertito: la Vergine a sinistra, l'arcangelo a destra. Questi, perduta la sacerdotale grandezza,

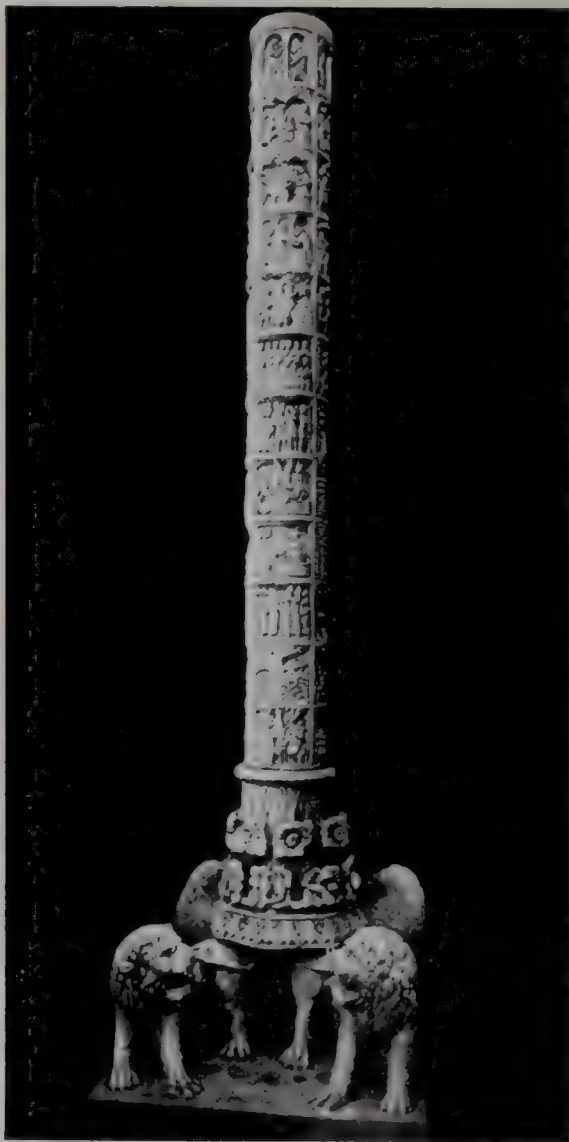



Fig. 601 — Gaeta, Cattedrale. Candelabro

la potenza dell'araldo celeste, tiene ancora lo scettro gigliato, ma lo porta come un bastoncello: è trasformato in un fanciullo gentile, con le ali non abbassate come di consueto, ma

Fig. 602 — Gaeta, Cattedrale. Parte del candelabro

come se ancora battesser l'aria. La Vergine tiene tuttora il pennecchio e il fuso, conformemente alle rappresentazioni che

Fig. 603 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

a datare dalla cattedra di Massimiano vanno sino al Trecento, e presso a lei è un vaso con una pianta fiorita di giglio, quale si vedrà di frequente dopo il musaico del Cavallini, a Santa Maria in Trastevere.

Segue la rappresentazione della Visitazione (fig. 604), dove invece della fante che accompagna Maria si trova un angiolo dalle ali aperte. In questa e nelle altre scene lo scultore mette spiriti alati per dare un' impronta sacra o per toglier quella troppo materiale della realtà e della vita terrena. Anche nella seguente rappresentazione della Natività (fig. 605) gli angioli calan sul letto di Maria, la guardano e le assettano le coltri;

Maria stende una mano sul capo del Bambino che un'ostetrica tiene in un vaso, mentre Giuseppe, vestito di clamide regale, sta pensoso. Non contento di esprimere tutto questo, l'ardore degli angioli, l'affetto materno, il turbamento di Giuseppe, nel piccolo vuoto che sarebbe rimasto all'angolo del riquadro, lo scultore interpose come a viva forza il Bambino in culla, riscaldato dagli animali.

In queste rappresentazioni lo Schulz vide la mescolanza di elementi italici e bizantini. Eppure nessun Bizantino ha animato di materno amore la Vergine seduta sul letto, e ne

Fig. 604 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

ha ravvolto la testa in così semplice drappo; nessun Bizantino ha reso mai l'arcangelo Gabriele con una espressione così infantile, tanto lontana da quella suggerita dalle idee

gerarchiche de' satelliti del Cielo; nulla insomma nella composizione, ne' tipi, ne' drappeggiamenti, nella tecnica ricorda i Bizantini. Le proporzioni delle figure sono brevi; le forme, mancanti di finezza; le ali degli angioli, formate di grosse stecche; le pareti della stanza della Natività, segnate come

Fig. 605 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

da anella d'un bruco; ma in ogni modo qui si sente lo studio dell'antichità classica nel forte rilievo delle figure e nella pienezza delle teste, e l'artista sa esprimersi con originalità vera. Osservisi nella Natività uno de' cherubini, che sembra una farfalla uscita dal bozzolo, come muove la testina verso la Madre di Dio, con quale affetto e ammirazione si spinge innanzi; e si veda l'altro suo compagno con quanta cura religiosa aggiusti la coltre ornata del letto di Maria.

Nella scena seguente, l'Adorazione de' pastori (fig. 606), gli angioli volano pure nella parete della stanza formata da curve stecche; la Vergine che allatta il Bambino; i pastori timidi, uno dei quali si stringe alle spalle di Giuseppe, sempre con la clamide regia: tutti esempio della novità dell'artista

Fig. 606 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

nelle sue rappresentazioni, il quale faceva da sè, come credeva meglio, per illustrare gli avvenimenti della vita del Cristo.

Nell'Adorazione de' Magi gli angioli pure scendon dall'alto a estasiarsi; nella Purificazione (fig. 607), Simeone prende con islancio il Bambino dalle mani velate della Madre, San Giuseppe vien dietro con il bastone e una ciambella al braccio destro, e Anna, la profetessa, si stringe a lui per trovar posto entro il compartimento. Nella Fuga in Egitto (fig. 608), il

cavalluccio avanza presso la palma rigida, non chinata a offrire i datteri alla divina comitiva; il Fanciullo si tiene con la destra manina al manto della Madre; un angiolo giovinetto indica la strada a Giuseppe, che porta la bisaccia in ispalla e una botticella sul bastone, seguíto da un servo con un flagello per spingere innanzi il cavallo.

Segue la Strage degl'innocenti, con gli angioli che portano nel seno d'un lenzuolo le anime de' fanciulli uccisi; e il Battesimo, con altri angioli che sciorinano in aria il drappo in cui avvolgeranno Gesù all'uscire dalle acque del Giordano;

Fig. 607 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

e le Tentazioni di Cristo nel deserto (fig. 609), dove ancora due angioli minacciano i demoni tentatori. Anche questa rappresentazione non ha riscontro tra le consuete al tempo romanico: nell'*Exultet* di Pisa il demone bestiale, ignudo, con

la lingua serpentina, porta a Cristo, elevantesi solenne col nimbo crocesegnato, in mezzo al campo della miniatura, con angioli alla sua sinistra profondamente inchini, adoranti. Lo scultore nel candelabro di Gaeta fa disperare l'iconografo per

Fig. 608 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

la distribuzione data al soggetto, per quei due suoi angioletti vendicatori, difensori del Cristo, per quei demoni, satiri sempre più decaduti, scimmieschi, pelosi, con la coda in alto come i cani irati, con le ali, la bocca larga, spalancata di Priapo.

Segue l'entrata di Gerusalemme; poi la Cena (fig. 610), nella quale lo scultore non sapendo come fare a disporre le grosse figure, le mise a tavola in due piani, e per ischivare la monotonia, unì Cristo e gli apostoli in colloquio. I sette di sopra, più stretti l'uno all'altro, tengono ciascuno la destra

nel braccio del vicino, in atto di persuaderlo; gli altri sei, di sotto, abbandonano la destra sulla tavola.

Continuano le rappresentazioni con la Cattura, la Flagellazione e la Crocifissione di Cristo (fig. 611). Qui l'artista ha mutato deliberatamente la forma della croce, per far largo alle figure, non sapendo degradare i piani nel bassorilievo

Fig. 609 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

e mutare le proporzioni de' personaggi. Nell'angolo formato dalla croce a Y collocò la faccia imbronciata del sole e la luna falcata; ai lati della croce, la Vergine sviene vedendo il Figlio sul legno infame, e due pie donne la soccorrono mentr'ella piega le ginocchia, stende le braccia in giù e torce la testa, così come Niccola d'Apulia rappresentò Maria nel pulpito del Battistero di Pisa, e come Giotto, a Padova, espresse

il subito venir meno della Vergine e il vacillar delle sue membra disfatte dal dolore, secondo la descrizione negli *Acta Pilati.*

La Discesa di Cristo al limbo (fig. 612) è il soggetto della rappresentazione seguente, ispirata, secondo lo Schulz, all'arte bizantina, che figurò il Redentore « con segno di vittoria

Fig. 610 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

incoronato », seguíto da Davide e dal Battista, sulle porte infrante dell'inferno, stendente la mano al vecchio Adamo, mentre il demone guizza via.

Qui la teatralità della scena non c'è: non le porte cadute, non i segni del terremoto che mutò faccia al luogo di dolore; ancora ardono al fuoco re, vescovi, prelati e altri, circondati dai demoni che li tengono nelle vampe, mentre in

alto, sulle loro teste, tre demonietti battaglieri minacciano anche con un pugnale il Cristo; e a sinistra, il re della città

Fig. 611 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

dolente, dalla gran chioma leonina, spalanca i tondi occhi e la gran bocca dentata. Nulla di bizantino qui ove la fantasia popolare si sbriglia a comporre l'atto della sacra commedia.

Seguono la Risurrezione di Cristo e le Marie al sepolcro (fig. 613), in una scena meno affollata del solito. E qui pure lo scultore non si contentò di un angiolo solo, ma ce ne mise due, uno entro il sarcofago strigilato, l'altro fuori, che parla a due delle pie donne, mentre la terza guarda entro la tomba scoperchiata. Notevole qui la testa giunonica delle donne, secondo il tipo che vedremo in Niccola d'Apulia, notevole anche il carattere infantile degli angioli. Dopo questa scena c'è

l'apparizione di Cristo agli apostoli, dove, per la prima volta, è rappresentato un edificio, cioè la porta di un castello merlato. Quindi l'Ascensione (fig. 614) col Salvatore in una mandorla retta da quattro angioli; e facendo difetto lo spazio per mostrare in alto il Redentore in una mandorla, e gli apostoli nel piano, lo scultore rimediò guastando le linee dell'antica composizione, col mettere a sinistra la mandorla, che occupa tutto lo spazio dello scompartimento in altezza, e col raggruppare a destra gli apostoli, undici di numero, tutti in età giovanile, quasi senza differenza di tipo. Dodici tornano gli apostoli nella Pentecoste (fig. 615) e distinti da differenze ne' volti,

Fig. 612 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

in due schiere, con la fiammella sul capo, in atto di orare e guardare la mano che sporge in alto dal cerchio di luce.

Vien quindi la Risurrezione dei morti e la rappresentazione dell'inferno e de' cerchi di cielo sormontati dal busto della Trinità, quindi il Cristo supplicato dalle anime risorte allo squillo della tromba del giudizio finale, e infine Cristo, eterno giudice (fig. 616), seduto, con le gambe incrocicchiate, in una cattedra retta in aria da due angioli, mentre gli eletti

Fig. 613 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

si dispongono alla sua destra e i reprobi son respinti via dalla sua sinistra dai demoni spaventosi.

Altri ventiquattro bassorilievi rappresentano i fatti della vita di Sant' Erasmo, del vescovo che soffrì il martirio a Formia, nella Campania, al tempo degl' imperatori Diocleziano e Massimiano. In uno dei compartimenti qui riprodotti (fig. 617) il santo prega, confortato da un angiolo; nel secondo un imperatore ordina ai manigoldi di battere il

santo (fig. 618); nel terzo, questi è messo sopra alle fiamme entro un gran vaso cerchiato di ferro (fig. 619), intanto che uno de' manigoldi attizza il fuoco e un secondo vi porta un fascio di legna. In queste e nelle altre rappresentazioni della

Fig. 614 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

vita di Sant'Erasmo lo scultore si mostra più libero del solito e più vivo, si sbizzarrisce a rappresentare enormi mostri orrendi, i tormenti dolorosi del santo; si appaga rendendo svariati costumi e svariatissime cose; scalpella come il suo cuore detta. La novità delle rappresentazioni, la loro sincerità realistica ce le fanno classificare alla fine del secolo XIII. Sono l'ultimo strascico dell'arte romanica nel Mezzogiorno d'Italia, quando già Niccola d'Apulia aveva dato un impulso potente alla scultura toscana.

* * *

Nelle Puglie l'affrancarsi della scultura romanica dall'arte bizantina [1] si nota innanzi tutto a Foggia, dove Bartolommeo scultore trova accenti di stragrande novità, ed educa suo figlio Niccolò, l'artista che a Ravello si contrappose ai maestri della

Fig. 635. — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro.

Campania. Le sculture d'una porta laterale di San Niccola di Bari, di cui abbiamo già discorso (fig. 140), come quelle della porta della cattedrale di Bitonto (fig. 620, 621), non sembrano esenti dall'influsso del Nord d'Italia; le prime per le somiglianze nella distribuzione de' cavalieri sull'archivolto e della

[1] Nel volume II, pag. 514 e seg., abbiamo discorso della scultura pugliese sotto l'influsso bizantino nell'età romanica.

rappresentazione dei mesi, con i rilievi della porta della Pescheria nel duomo di Modena; le seconde per gli ornati architrave, timpano e archivolto della porta di Bitonto nell'ordine e nel modo consueto all'Italia settentrionale. Un altro architrave, ma di maestro rozzissimo (fig. 622), ornato di storie sacre, con la Deposizione dalla croce, le Marie al sepolcro, Cristo al

Fig. 616 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

limbo, si vede a Monopoli; un terzo nella chiesa di Terlizzi (fig. 623). Non sembra infine estranea all'influsso del Settentrione la cattedra a San Niccola di Bari, del vescovo Elia (1098 circa), retta da forti cariatidi, alle quali è simile una del Museo di Bari, tratta dalla cattedrale di San Savino. Nè molte rappresentazioni della cattedrale di Barletta tratte dai bestiarî, tra le quali una scimmia che suona l'arpa e l'orso che batte il

cembalo, possono dirsi indipendenti dall'arte del Nord; non così le mensole del cornicione nella cattedrale stessa, con teste d'animali. Nella facciata del duomo di Bari, lungo le

Fig. 617 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

linee d'inclinazione e intorno alla rosa, le mensole, foggiate a figura d'asino, di scimmia, di lupo, di toro, di jena, e a gruppi di leoncelli, di una giraffa con un lupo, sono invece uno svolgimento locale e di grande perfezione delle mensole bestiarie, quali si vedono a Barletta e nel Settentrione.

Come in quelle rappresentazioni bestiarie, qua e là nelle Puglie si hanno maravigliosi documenti, lampi di stile, segni del rinnovarsi della scultura. Dalle prime imitazioni della Niche dei vasi italo-greci, le quali si trovano nei capitelli del

ciborio di San Niccola di Bari,[1] forse di quell'Alfano da Termoli che segna un capitello simile del Museo provinciale di quella città, si passa alle sfingi della chiesa di San Savino (fig. 624, 625), di cui abbiamo già parlato, ai leoni per docce del palazzo del Seminario di Taranto, alle mensole del duomo di Ruvo (fig. 626), al gruppo della cattedrale di Trani (fig. 627).

Al sopravvenire del gotico, la scultura stava per trovare la sua unità anche nelle Puglie; e gli elementi italo-greci e romani

Fig. 618 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

avevan composto uno stile superbo, di cui è dato un grande esempio nel cornicione della cattedrale di Trani (fig. 628), dove

[1] Basta confrontare i capitelli con i molti frammenti di figure della Niche nella collezione Jatta di Ruvo per essere persuasi dell'imitazione in discorso e non della derivazione bizantina sostenuta dal Bertaux.

nei vani, fra le mensole con cariatidi e mostri, sotto il piano dell' imposta adorna di rose, sono grandi foglie d'acanto, di palma e alberelli, che sembrano ondeggiare nell'ombra. Nel cornicione, dalla parte che guarda il mare, le foglie, che si presentano come antefisse, si fanno simili l'una all'altra, e gli

Fig. 619 — Gaeta, Cattedrale. Scompartimento del candelabro

animali delle mensole, che prima facevan corpo con la mensola stessa, si staccano, sporgono, si protendono dalla cornice. Ma nella parte posteriore il cornicione della crociera può dirsi la più bella corona messa a un monumento moderno.

Il gotico venne ad arricciare e contorcere un'arte che si preparava a rivaleggiare con l'antica, grande, forte per la commistione di tanti elementi di bellezza. A Castel del Monte, dove già il gotico informa la costruzione, l'arte indigena,

Fig. 620 — Bitonto, Cattedrale. Porta

ancora satura dell'antico, scolpisce la statua equestre sulla porta della corte. Oggi più non si vede se non il frammento della clamide, del torso robusto vivamente mosso, di un braccio

Fig. 621 — Bitonto, Cattedrale. Particolare della porta

dai muscoli d'acciaio e della testa ricciuta. In quel frammento l'epidermide, i muscoli, le ossa sono resi con tale giustezza da far credere a tutta prima antica la scultura. Probabilmente

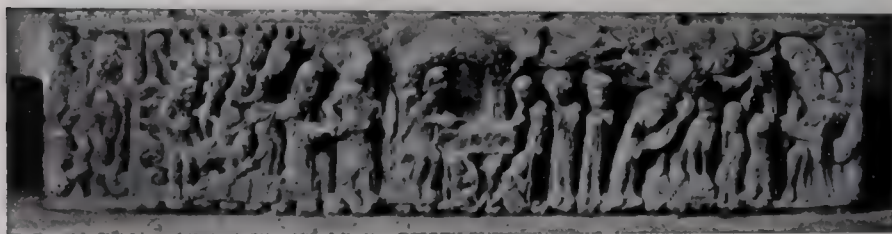



Fig. 622 — Monopoli, Cattedrale. Antico architrave

era quella la statua di Federigo II, che appariva sotto un baldacchino regale in quell'ampia e bella corte rivestita di marmi, dove s'aprono i finestrini incorniciati da ovoli, fuseruole e festoni d'alloro.

A Castel del Monte, sui medaglioni dell'incrocio dei costoloni delle volte, abbiamo pure ammirato una testa

Fig. 623 — Terlizzi, Chiesa. Porta

coronata di corimbi cadenti sulle orecchie faunine, tratta da un vaso italo-greco (fig. 629); e possiamo ammirare su quelle

volte l'ingegnosa combinazione di una rosa (fig. 630) con l'intreccio di quattro manichi, quali si vedono nei vasi

Fig. 624 — Bari, Duomo. Particolare della sfinge d'una finestra

apulî, imitati nella loro forma di serpe a teste di anatra, e lo scarmigliato capo d'un satiro (fig. 631), similmente studiato

sui vasi antichi. L'arte romanica cercava esemplari e li trovava sotterra e ne faceva tesoro. Come nella Campania

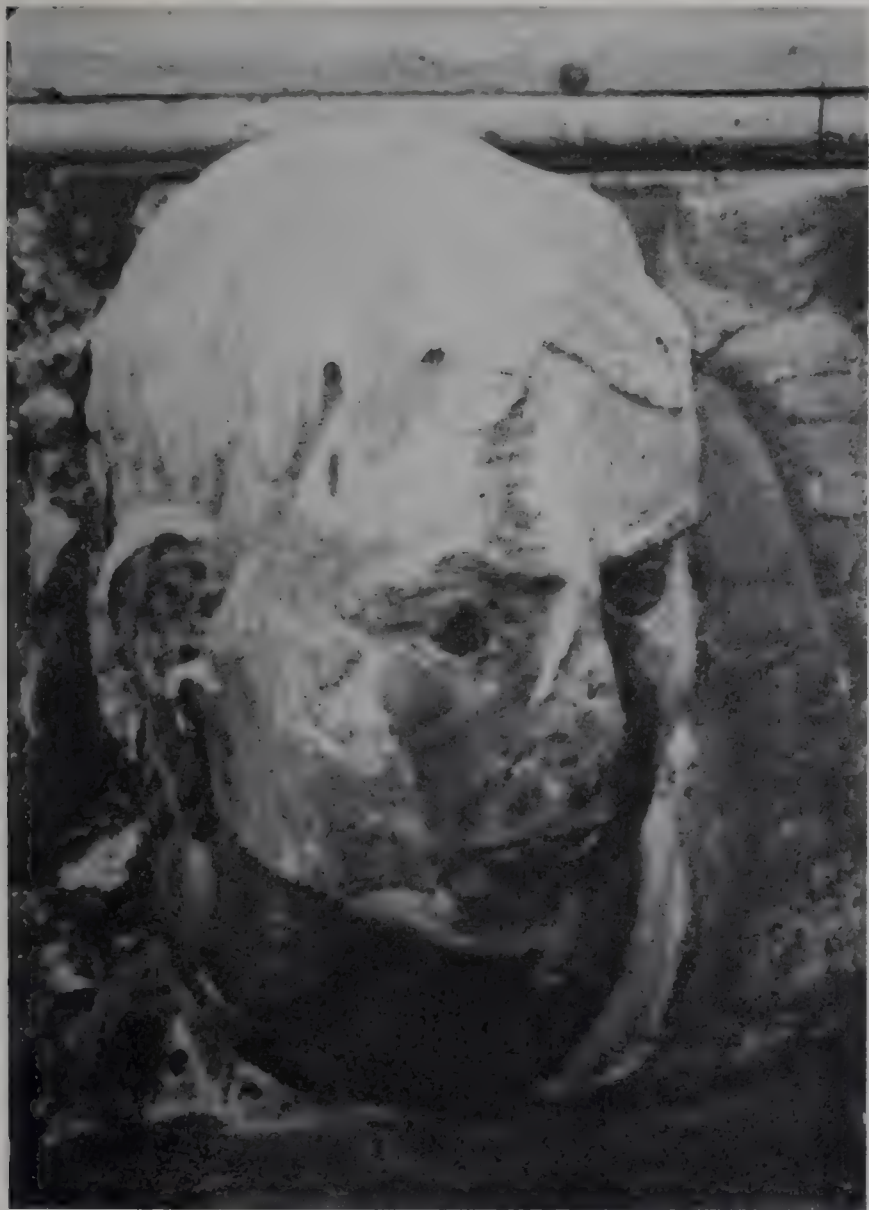



Fig. 625 — Bari, Duomo. Particolare della sfinge d'una finestra

rendeva le forme prime, rigogliose dell'antichità, ancora in mostra nelle piazze, per le contrade, nelle chiese, così nelle

Fig. 626 — Ruvo, Cattedrale. Modiglioni sotto il cornicione

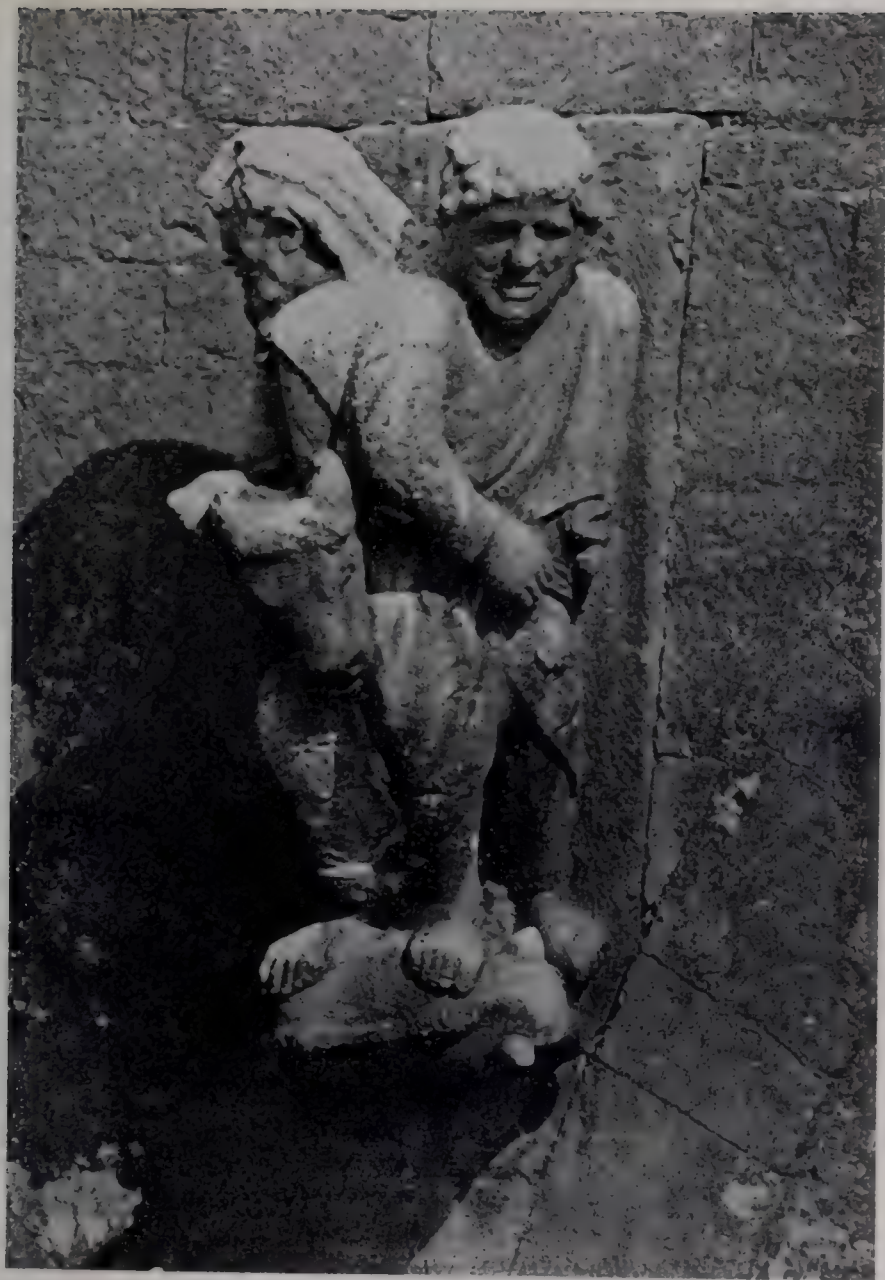



Fig. 627 — Trani, Duomo. Gruppo all'esterno

Puglie l'arte romanica s'andava raffinando con l'osservazione e lo studio delle vestigia italo-greche che trovava nel sottosuolo.

Anche nel duomo di Foggia si vedono due teste, una coronata, tratta l'altra da un vaso italo-greco, nuovi segni

Fig. 628 — Trani, Duomo. Particolare del cornicione

degli esemplari e dell'idealità dell'arte romanica pugliese, che nello scultore Bartolommeo da Foggia trovò l'autore della porta del palazzo di Federigo II in quella città. Vedasi, co' suoi impeti strani, con libertà nuova, scolpire la cornice esterna del primo piano della facciata del duomo (fig. 632),

Fig. 629 — Andria, Castel del Monte. Chiave di volta

certamente sua, come può determinarsi al confronto della porta suindicata. Le mensole della cornice sono formate di rospi, aquile, chimere; tra mensola e mensola, sotto il piano della cornice, sono cardi argentati, lampade pendenti, chimere, leoni affrontati, come ne' tappeti, intorno all'*hom*, albero sacro

Fig. 630 — Andria, Castel del Monte. Chiave di volta

dei Persiani; gli ovoli della cornice sono formati di calici che uniscono i loro labbri, e ogni forma è tormentata, scarnificata dal potente scultore, che cercava movimento, forti effetti di chiaroscuro, contrasto e vita.

Bartolommeo da Foggia già s'arrende al gotico, penetrato con gli Svevi nelle Puglie, e vi fa arrendere alquanto suo

figlio Niccolò, che scolpisce, d'ordine del Rufolo, il pulpito della chiesa di San Pantaleone a Ravello. Un altro pugliese, Barisano da Trani, vi aveva già portato l'arte sua, con le

Fig. 631 — Andria, Castel del Monte. Modiglione

porte di bronzo di quella chiesa; e Niccolò di Bartolommeo vi reca le sue forme eleganti, arricciate, in contrasto con le classiche e piene de' maestri neo-campani (fig. 633).

Fig. 632 — Foggia, Duomo. Cornice della facciata

Il pulpito (fig. 633) ha l'iscrizione: EGO . MAGISTER . NICOLAVS . DE . BARTHOLOMEO . DE . FOGIA . MARMORARIVS . HOC . OPVS . FECI.

Sull'ambone è un busto supposto di Sicligaita Rufolo (fig. 634, 635). Ella ha i lineamenti fortemente segnati, come se

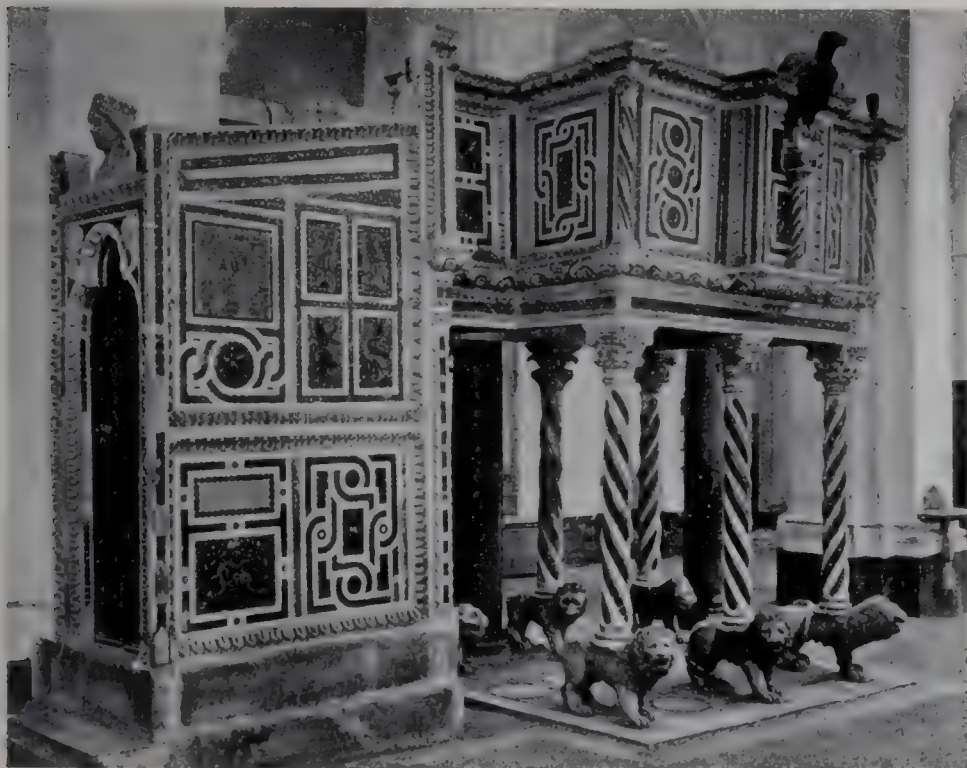



Fig. 633 — Ravello, San Pantaleone. Ambone

fossero imitati da scultura in bronzo, i capelli grossi come cordoni, gli occhi incassati sotto gli archi delle sopracciglia, le carni lisciate, levigate, morbide e lucenti; la bocca semiaperta sembra contrarsi quasi per lieve disgusto, il mento si solleva sul forte collo carnoso. Sulla bella testa poggia una corona a traforo di steli con foglie arricciate; dalle orecchie cadono pendenti simili a due stole rivestite di perle. Negli angoli delle labbra, ne' lacrimatoi, nelle nari, nelle orecchie e fra le trecce della chioma, anche sulle sopracciglia e nelle iridi degli occhi veggonsi fori di trapano.

Nei due busti che stanno al disotto, nei pennacchi dell'arco del pulpito, la forma non è altrettanto energica, perchè il bassorilievo esigeva troppa sapienza nel variare dei piani

Fig. 634 — Ravello, San Pantaleone. Particolari dell'ambone

e nel renderli prospetticamente: il sorriso delle due teste sembra forzato, ma l'acconciatura del capo, gli abiti, uno dei quali con il colletto rovescio e con file di bottoni, mostrano lo studio dell'artista per rendere il costume. La figura a destra è un giovane con cuffia o *maiata;* quella a sinistra, una donna con i capelli a trecce. Nella prima lo scultore si è provato a rendere il trasparire dell'orecchio sotto la cuffia, cercando effetto d'illusionista.

I tre busti, in grande relazione artistica e tecnica tra loro, sono nati insieme, sono di una mano stessa. Osservisi come nella corona della donna regale gli ornati tendano alla forma gotica, così come nei capitelli del pulpito, e gli sproni delle

foglie girino ugualmente in cerchio e s'arriccino; forma inconsueta ancora nell'arte neo-campana, tutta propria dell'arte pugliese alla metà del secolo XIII. Vedansi i capitelli (fig. 636, 637)

Fig. 635 — Ravello, San Pantaleone. Ambone - Busto di *Mater Ecclesia*

con le foglie che s'accartocciano, s'arricciano, si torcono; le loro fibre che s'ingrossano e formano come de' cordoni; i loro sproni che s'arrotondano; gli steli in lunghe curve coperti nella punta da grosse foglie bipartite con apici a cincinni.

Queste foglie sono le stesse che salgono su dal cerchio gemmato nel preteso busto di Sicligaita Rufolo; perciò non v'ha dubbio che il pulpito di San Pantaleone di Ravello sia del

Fig. 636 — Ravello. San Pantaleone. Ambone - Capitello

maestro pugliese, il quale portò nel versante tirreno l'arte che suo padre Bartolommeo stampò nel palazzo di Federigo II e nella cattedrale di Foggia.

Lo strano diadema della testa nobile e imperiosa fa pensare ch'essa sia proprio di una donna allegorica; e la mente

Fig. 637 — Ravello, San Pantaleone. Ambone - Capitello

ricorre alla miniatura dell'*Exultet* Barberini (ora nella Biblioteca Vaticana), dove la Chiesa è rappresentata in mezzo di un tempio a tre navi, in figura di nobildonna vestita di bisso,

con la mitra sormontata da cinque ramoscelli che finiscono in globetti, con la scollatura, la fascia, la stola, le fimbrie, le calzature ricche di gemme preziose. MATER ECCLESIA è

Fig. 638 — Gaeta, Cattedrale. Miniatura del rotulo dell'*Exultet*

rappresentata pure nell'*Exultet* di Gaeta (fig. 638), mentre il Redentore la benedice, e il clero accoglie i ceri presentati dal popolo; adorna come un'imperatrice bizantina, ella apre benedicente e benedetta le braccia. La miniatura negli *Exultet* segue il canto: *Laetetur et Mater Ecclesia tanti luminis adornata fulgore, et magnis populorum vocibus haec aula resultet.* I miniatori si provarono a dar forma figurata a queste parole, rappresentando la madre Chiesa che s'allieta e si veste dello splendore che emana dal Cristo, e intorno

re e principi col loro popolo offerenti. Nell'*Exultet* di Mirabella Eclano la Chiesa è tra molti lumi ardenti, seduta al sommo d'una cattedrale; nei rotuli di Montecassino e di

Fig. 639 — Berlino, Museo. Busto proveniente da Scala

Sorrento essa apre le braccia, incoronata come MATER ECCLESIA del pulpito di Ravello. E così noi ci possiamo spiegare l'esistenza dei due ritratti, al disotto del busto, probabilmente

i coniugi Rufolo, Niccola e Sicligaita. Gli offerenti che si vedono nelle miniature intorno a MATER ECCLESIA, qui pure si pongono sotto la sua protezione, dopo aver dedicato l'ambone alla Vergine:

VIRGINIS ISTVD OPVS RVFVLVS NICOLAVS AMORE
VIR SICLIGAITE PATRIE DICAVIT ONORE
. . . .
LAPSIS CENTENIS BIS CENTVM BISQVE TRICENIS
XPI BISSENIS ANNIS AB ORIGINE PLENIS

Un altro busto esisteva sul pulpito della chiesa madre di Scala (fig. 639), che s'innalza sulla montagna di fronte a Ravello, e come si pretese che il primo fosse il busto di Sicligaita Rufolo, così si cercò nel secondo il nome di una donna della famiglia Romano di Scala. Questo busto, che è nel Museo di Berlino, ci mostra invece un'altra personificazione di *Mater Ecclesia*, ma di mano d'un maestro neo-campano, come fan supporre il frammento delle foglie della corona, una delle quali par tratta da un capitello corinzio, il maggior uso del trapano, la forma più semplice e più classica. Anzi, i due busti ci rivelan bene il contrasto dell'arte pugliese, importata nel 1272 a Ravello, con l'altra ancora più avviata all'antico e alle forme tradizionali del luogo.

* * *

Un'altra corrente d'arte fa capo a Benevento, a cavaliere delle due grandi strade artistiche delle Puglie e della Campania. Il capolavoro dell'arte beneventana è la porta in bronzo della fine del secolo XII, fra stipiti ricordati nella lapide che così suona:

HAEC STVDIO SCVLPSIT ROGERIVS ET BENE IVNXIT
MARMORA, QUAE PORTIS TRIBVS CERNVNTVR IN ISTIS
ET QUAE PER PVRVM SPECTANTVR LVCIDA MVRVM

L'omonimia del cardinale arcivescovo (1171-1221), e dello scultore dei marmi delle porte fece supporre che quegli fosse

ricordato nell'iscrizione, sapendosi che in una bolla del 1217 statuì che la terza parte del frutto de' beneficî vacanti fosse erogata « operi maioris Ecclesiae nostrae, vel refectioni

Fig. 640 — Benevento, Cattedrale. Porta

ipsius ». Ma la lode nell'iscrizione è propria ad uno scultore: *haec studio sculpsit Rogerius.* E così l'altra per aver bene uniti i marmi intorno alle tre porte (*et bene iunxit marmora*), quei marmi *per purum spectantur lucida murum.* Certo al tempo del cardinal Roggiero dovette essere eseguita la porta in bronzo, che offre attinenze a molte forme

iconografiche del XII secolo, pur segnando un gran progresso su di esse. Lo Schulz ha ritenuto che non potesse esser di tempo molto anteriore a quello in cui il cardinale arcivescovo Roggiero resse la Chiesa beneventana; ma noi, per i confronti con altre opere del XII secolo, l'ascriviamo alla fine di questo.[1] Allora soltanto dovettero essere anche da maestro Roggiero scolpiti «con studio» gli stipiti della porta, e furon da lui bene congiunti i marmi di tutte e tre le porte, i quali meglio spiccarono sul «lucido muro».

La porta è divisa in trentasei compartimenti per ogni battente, separati da cornici ad ovoli, al cui incrocio s'appunta un rosoncino (fig. 640). Nel primo compartimento è la scena dell'Annunziazione (fig. 641), che avviene entro un'acuta edicola con un cerchio stellato sotto il suo angolo superiore, e di qua e di là dal timpano sono stesi due angioli con il bastone viatorio, così come ne' pennacchi degli archi trionfali si vedono con labari e trofei le Vittorie. La Vergine,

---

[1] Gio. De Vita, nel *Thesaurus alter antiquitatum Beneventanarum medii aevi* (Roma, 1764), richiama la bolla citata del 1217 del cardinale Roggiero. Il Sarnelli, nella *Cronologia dei Vescovi beneventani,* crede la porta costruita tra l'XI e il XII secolo, mosso da questa ragione, che tra i vescovi suffraganei ivi scolpiti c'è il vescovo Guardiensis, che i decreti pontificî dell'anno MCLI non nominano, mentre lo ricorda il Concilio provinciale dell'arcivescovo Milone, avvenuto nel 1075. Il Ciampini, nel *De valvis in archiepiscopali beneventana Ecclesia existentibus,* e anche ne' *Vetera monimenta* (II, pag. 28), osserva che sulla porta sono rappresentati ventiquattro vescovi suffraganei, mentre nel 1334 erano soltanto ventitrè; e conchiude che la porta è anteriore al 1334. La congettura del Ciampini non serve, perchè la differenza tra 24 e 23 comprende un gran lasso di tempo, e niuno del resto potrà mai pensare che le porte sieno posteriori al 1334, essendo lo stile delle porte un documento che parla chiaro. Il Sarnelli a sua volta, nelle *Memorie cronologiche dei vescovi e degli arcivescovi della Santa Chiesa di Benevento* (Napoli, 1691), cercò con sottigliezze di determinare la data della porta, notando che altre porte, ora distrutte, quelle della basilica di San Bartolommeo, furono costruite nel 1150 o 1151, perchè gli amministratori della basilica vedendo di bronzo le porte della cattedrale e di legno le loro, vollero mutarle in altre di bronzo, per non rimanere addietro alla cattedrale. Quest'argomento senza importanza non fu accolto da Gio. De Vita, che osservò di nuovo il numero dei vescovi suffraganei, e notò come nel *Liber censuum Romanae Ecclesiae* di Cencio Camerario, il numero, durante il secolo XII, scendesse a 22, e che altrettanto si ricava dal diploma di Adriano IV del 1157. Per cui, sapendosi dal diploma di Stefano IX papa, che il numero dei vescovi suffraganei fu aumentato a 24 nel 1057, ristretto a 22 nel 1157, il De Vita conchiude che la porta fu costruita tra l'una e l'altra data, e con più verosimiglianza, egli dice, alla fine piuttosto che al principio del secolo XI. Donde poi questa verosimiglianza ricavi il De Vita non dichiara. Ora, se si avessero tutti i decreti, che continuamente modificarono il numero dei vescovi suffraganei, qualcosa si potrebbe dedurre per la data della porta: ma non esiston tutti, e quindi non si può dar fede a quel numero oscillante.

seduta in trono con due fusi nella destra e col pennecchio nella sinistra, poggia i piedi su la predella, come un'imperatrice; la colomba dello Spirito Santo scende sul suo capo,

Fig. 641 — Benevento, Cattedrale. Formelle della porta

mentre l'angiolo le annunzia il volere di Dio. E su quel capo gira un cerchio, la stefane propria delle donne auguste e degli esseri sublimi. L'angiolo le parla, ed ella china sommessa la testa, mentre un'ancella guarda stupita. Così l'artista

volle indicare come la scena apra trionfalmente la serie dei fasti cristiani, disponendola sotto un arco trionfale, collocando la Vergine in un'elevata cattedra d'onore, sopra un fondo dove si stendono cortine o *vela*. Una nuova figura nella rappresentazione è l'ancella che assiste la Vergine, la quale fila la porpora per il velo del tempio, ed è stata aggiunta dall'arte per rappresentare le scene sacre meno astratte. Si vede la fante in un affresco della chiesa a Sant'Urbano alla Caffarella, nella scultura del battistero a San Giovanni in Fonte a Verona, nel pulpito di Barga e in quello di San Bartolommeo in Pantano, in una scultura all'esterno del San Michele di Verona, ecc. Mentre la Vergine sta sul suo scanno sublime e l'araldo del cielo s'avanza verso di lei, la piccola ancella guarda curiosa.

Segue la Visitazione: Maria riceve Elisabetta, a mani giunte, che s'inchina a lei, ancora su predella, come alzatasi allora dalla cattedra. Così l'incontro è rappresentato dallo scultore, sempre intento a renderci la divinità di Maria. Dietro Elisabetta è una fante, e appresso la porta di una casa ad arco moresco, entro cui si figura chiusa una tonda formella maiolicata. Un'altra porta fa riscontro a questa, ugualmente ornata, e sopra entrambe s'innalzano colonne scanalate, reggenti dei dischi con animali di qua e di là dall'albero *hom* de' Persiani.

Tra le porte e le colonne e i dischi si vede una loggia coperta da tetto, con archi rientranti: così lo scultore volle rappresentare l'abitazione suntuosa di Elisabetta, e sul fondo di essa profuse ricchezze orientali. Non dimenticò tuttavia la realtà della vita, ricostruendo la città sacerdotale, e qui si rivede l'ancella del cofano del X secolo al Louvre, e d'un quadro nella basilica di San Marco del XII secolo.

Segue la scena della Natività (fig. 642), disposta come di consueto ne' Bizantini, ma in modo più verisimile. Lo strapunto su cui posa la Vergine non è riprodotto secondo la vecchia convenzione; il luogo della scena è chiuso in un

cerchio, come nell'avorio di Colonia del secolo XII; la greppia su cui è steso il Fanciullo divino è formata da tavole a

Fig. 642 — Benevento, Cattedrale. Formelle della porta

incastro; l'asino che riscalda le membra del neonato non è simmetrico con il bue e torce il collo con isforzo; i quattro angioli, che si vedono nella Natività a musaico della Martorana di

Palermo, librati sulla grotta dov'è la scena prodigiosa, con le mani verso l'alto, qui si chinano con le mani giunte, adoranti la culla divina. Nella porta bizantina di San Paolo fuori le Mura, a Roma, come nell'*Exultet* di Pisa del XII secolo, gli angioli stanno di qua e di là dalla stella, da cui cade il raggio a perpendicolo entro una cassetta dov'è il Redentore riscaldato dai due animali; qui invece ogni convenzione vien meno, ogni segno simbolico perde la sua materialità: le vecchie linee si rinnovano.

Le ostetriche presso il letto di Maria si vedono qui come nella porta della basilica di San Paolo, ma fanno davvero il loro ufficio. San Giuseppe sta seduto ugualmente nelle due rappresentazioni, ma in questa sembra un filosofo che mediti sui problemi della vita. Salome a destra stende le braccia irrigidite alla Vergine chiedendo perdono, come già ne' musaici della cappella di Giovanni VII in San Pietro, e più tardi nell'avorio del Museo Civico di Bologna; ma il suo gesto è più espressivo e animato.

L'Annunzio ai pastori è il soggetto del rilievo seguente, distaccato dalla scena della Natività, con cui è congiunto nell'avorio del Museo di Colonia, in un altro del Museo di Ravenna e nell'*Exultet* di San Lorenzo al Piceno. Qui l'angiolo annunziante vola verso la montagna, dove le pecore brucan l'erba, la capra s'arrampica seguita dal capretto e il montone riposa: due pastori poggiati ai loro nodosi bastoni guardano, interrogano l'angiolo. Lo scultore si è provato a rendere i bioccoli cadenti del pelo della capra, il vello delle pecore e quello più arruffato del montone; tutto è reso con sincerità, anche l'espressione d'intontimento ne' due rustici.

Vien quindi l'Adorazione de' Re Magi in tre riquadri (fig. 643): prima i Re quando seguono la traccia luminosa della stella che li guida; poi quando si trovano innanzi a Erode; infine quando protendono i doni al Bambino (fig. 644). Tale divisione del soggetto generalmente non si vede nell'arte occidentale del XII secolo. Cavalcano i tre Re coronati

guardando in alto; discorrono prudenti a Erode seduto in trono in una stanza che si adorna d'un tempietto bizantino e ove s'apre una finestra quadrifora; infine porgono doni a

Fig. 643 — Benevento, Cattedrale. Formelle della porta

Maria, che tiene sulle ginocchia il divin Fanciullo. In quest'ultima scena, come già in quella dell'Annunziazione, l'artista si studia di far rilevare la grandezza del luogo. E come

nel manoscritto latino dell'XI secolo nella Biblioteca di Monaco (n. 9390) e nel bassorilievo romanico di Fano del XII, la scena dell'Adorazione si svolge in un ricco edificio ornato di colonne e di arcate, così in questo rilievo essa si mostra sotto un arco trionfale, e la Madre di Dio, come nell'*Exultet* di Pisa, si eleva solenne.

I Re Magi dormono quindi nel loro letto, entro una cittadella merlata con porte chiuse a catenaccio, fiancheggiate da torri; e appar loro in sogno non l'angiolo come si vede sulla porta di San Mercuriale a Forlì ed in tante altre rappresentazioni, ma un vecchio alato, personificazione del Sogno, quale si vede in un avorio della cattedra del vescovo Massimiano a Ravenna, là dove si rappresenta Faraone addormentato.

Giuseppe è avvertito dall'angiolo di fuggire con la famiglia in Egitto (fig. 641). Al pio vegliardo sono rivelati i truci pensieri di Erode, mentre dorme innanzi alla città di Nazareth, divenuta una cittadella medioevale, circondata da mura merlate, con palazzi dalle finestre bifore e dagli archi a ferro di cavallo, con torri coronate di merli, con un campanile a cupola. L'angiolo parla concitato al dormiente, che si volge come ascoltando.

Segue la Fuga in Egitto. San Giuseppe tiene sulle spalle il Bambino e per le redini il giumento, su cui siede Maria con le mani tese al Figliuolo, e dietro un servo porta una borraccia ed altro sul bastone. Il movimento del Bambino che poggia la destra sul capo di San Giuseppe è d'una naturalezza inimitabile, e fu studiato sulle rappresentazioni di San Cristoforo guadante il fiume. Le case, le mura di Nazareth spariscono dagli occhi della comitiva, che se ne allontana inoltrandosi nel deserto, passando vicino alla palma che curva pietosa i rami sul loro capo. Non Salome la segue, non gli angioli l'accompagnano, ma un facchino che porta il bisognevole per il viaggio: altra nota realistica aggiunta dallo scultore.

Ed eccoci alla Strage degl'innocenti (fig. 642). Erode con lo scettro, seduto sullo scanno innanzi a una porta, ordina,

appuntando l'indice della destra, la morte de' fanciulli. L'artista precorre Niccola d'Apulia, così tragico nell'esprimere la

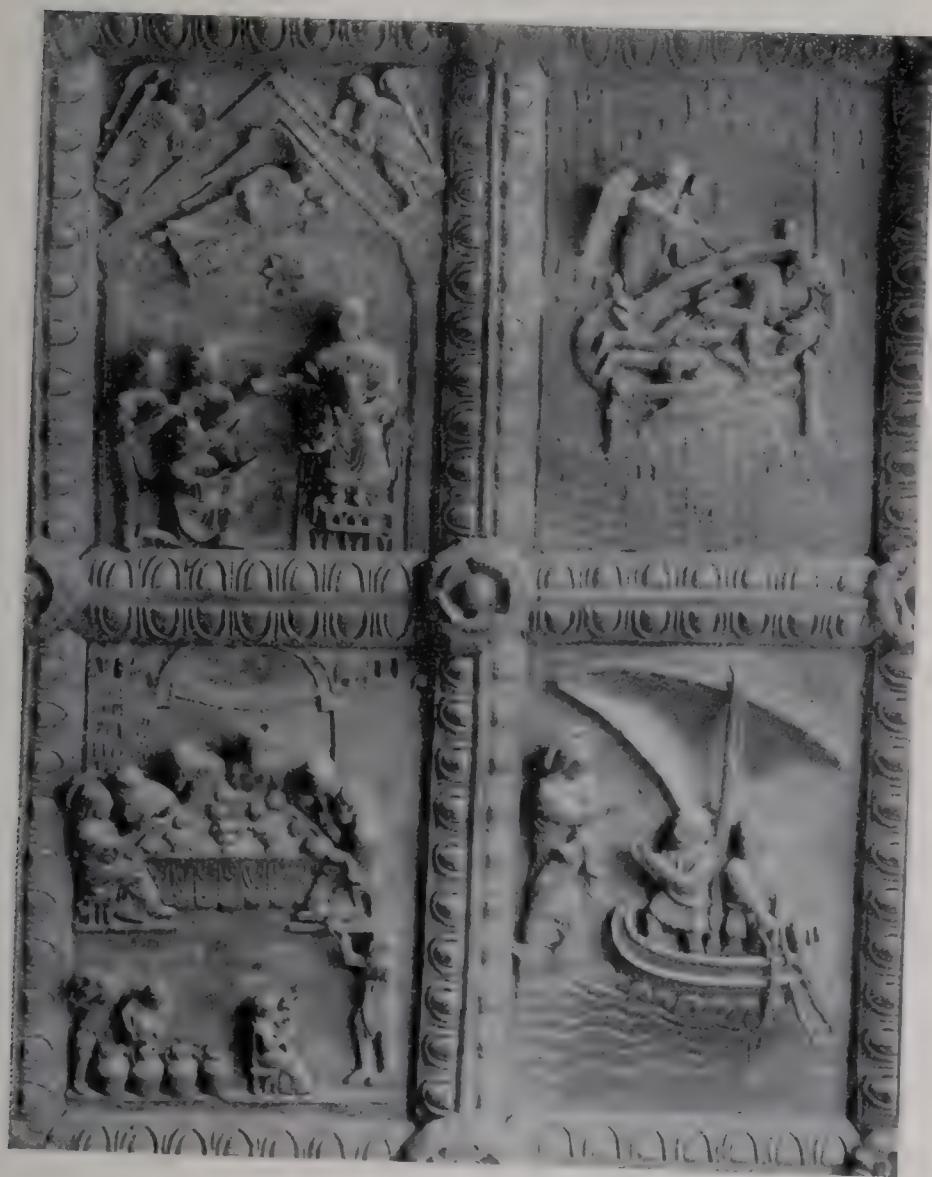



Fig. 644 — Benevento, Cattedrale. Formelle della porta

scena nel pulpito della cattedrale senese. Allo sgherro che si volge al tiranno, questi comanda di uccidere; due madri guardano disperate le loro creature, e una raccoglie nel grembo

il corpicino del suo figliuolo, lo guarda, lo solleva sulle braccia, come se ancora lo cullasse.

Svolgesi quindi la scena della Purificazione. La Vergine pone il Bambino nelle mani di Simeone, stese sopra un'ara crocesegnata; San Giuseppe reca le tortore, Anna la profetessa alza la destra lodando il Signore e parlando della redenzione d'Israele. Il ciborio che si vede in mezzo alla scena nelle rappresentazioni carolingie, in quella, ad esempio, del Sacramentario di Drogo, e nelle bizantine del San Gregorio Nazianzeno (n. 510 della Bibliothèque Nationale), qui diviene ricchissimo, a volta retta da colonne scanalate ornato di numerose lampade. La profetessa Anna, come nelle rappresentazioni precedenti e contemporanee, tiene il rotulo della profezia; ma Giuseppe, vecchio, che s'avanza curvo senza le mani velate, è d'una grande verità, com'è il Bambino che si volge alla Madre, quasi per stringersi ad essa e non distaccarsi dalle sue braccia.

La scena seguente figura Gesù nel tempio (fig. 643). D'un tratto le proporzioni si modificano impicciolendosi, le teste de' personaggi tondeggiano, i piedi puntano meglio sul suolo; i fondi architettonici divengono meno ricchi, le arcate a tutto sesto o ad arco scemo, le colonne senza scanalature. Siede Gesù nel tempio fra i dottori, mentre a sinistra s'avanza Maria nimbata. Sei dottori circondano Cristo, come nel manoscritto greco del secolo IX (n. 165 della Bibliothèque Nationale); ma qui egli siede come in un areopago nel mezzo di una basilica.

Il Battesimo di Cristo è rappresentato quasi come nell'*Exultet* della Biblioteca Casanatense: il Giordano prende la forma d'una conca dai contorni serpeggianti; la mano celeste esce da un cerchio, fa cadere lunghi raggi e volar la colomba sul capo di Gesù immerso nelle onde purificatrici; San Giovanni Battista stende la destra sul Redentore, e gli angioli apprestano dalla riva i drappi. Finanche il manto che in quell'*Exultet* appare mosso dal vento ed arricciasi dietro

il dorso del Battista, si ripete in questo rilievo; ma la scena perde ogni rigidezza, il Cristo non ha il nimbo, e gli angioli

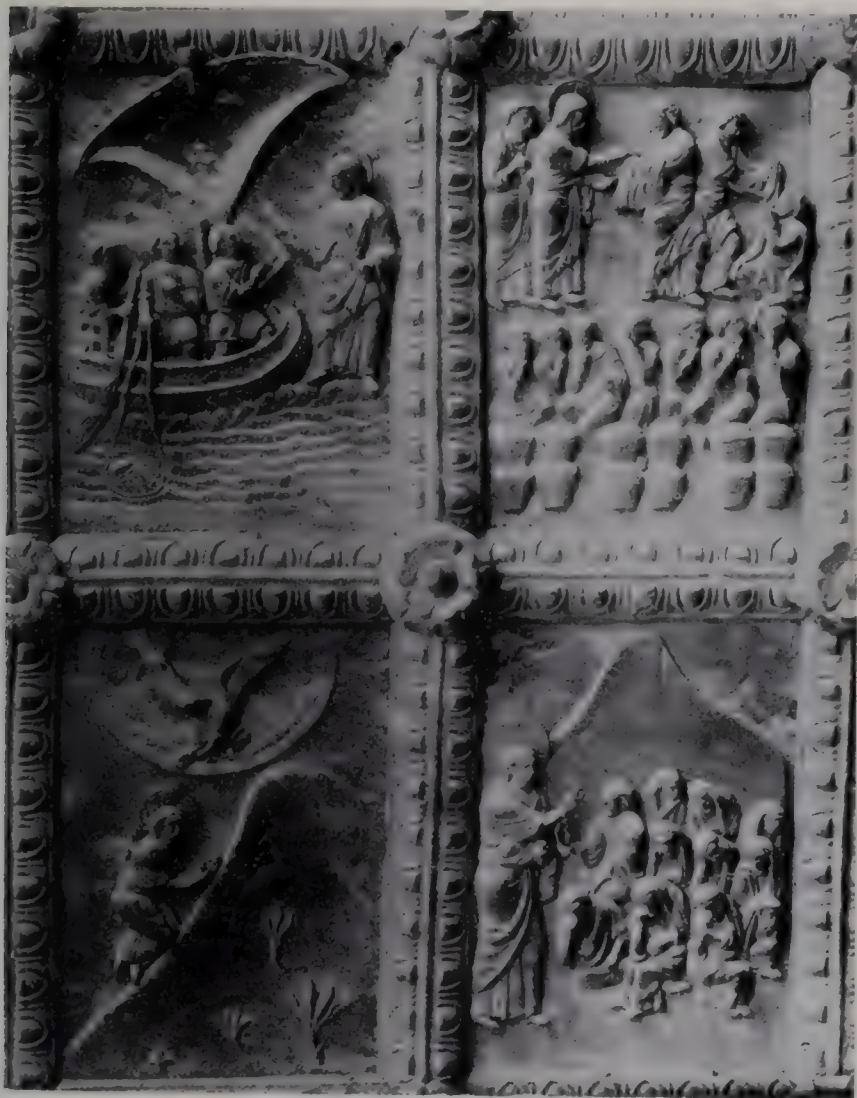



Fig. 645 — Benevento, Cattedrale. Formelle della porta

che in quell'*Exultet* hanno le ali arcuate, come nelle rappresentazioni bizantine, l'una volta in su, l'altra in giù, qui le hanno abbassate, chiuse dietro ai corpi devoti e chini. Sono tre gli angioli, e non due come di consueto; e dietro al Giordano si eleva un monte conico, con due figure stesevi sopra

che guardano in basso, ricavate forse dall'antica personificazione de' luoghi, come si vede nel rotulo di Giosuè alla Vaticana, ma senza più l'idea di far di esse un simbolo.

Seguon le Nozze di Cana (fig. 644). In una sala che s'apre tra grosse mura fiancheggiate da torri seggono alla mensa

Fig. 646 — Benevento, Cattedrale. Formelle della porta

ad emiciclo il re della festa, lo sposo, il Redentore e alcuni apostoli, e Maria china verso il Figlio per dirgli che manca il

vino. I servi, che hanno inteso gli ordini del Redentore, riempiono le idrie; l'*architriclinus* si volge verso il padrone; una

Fig. 647 — Benevento, Cattedrale. Formelle della porta

donna suona un arpicordo: scena veramente antica, piena di reminiscenze classiche, superiore a tutte le altre contemporanee che rappresentano lo stesso soggetto.

Continua la Pesca miracolosa. Gesù sta alla riva come sopra un piedistallo, e parla a Pietro; Andrea ascolta e sembra prepararsi a gettar di nuovo le reti. La barca ha la vela gonfia,

come quella che si vedeva nel musaico di Giotto in San Pietro, e l'altra che si vede nel cielo del cappellone degli Spagnuoli a Firenze; i marosi si frangono contro la barca, rovesciandosi intorno allo scafo. Ed anche qui è una potenza d'osservazione, una ricerca dell'espressione e de' particolari, miracolose alla fine del secolo XII.

La vela, come ala d'uccello, stendesi anche nel compartimento seguente (fig. 645), dove Cristo sta in piedi sui flutti e parla ai futuri pescatori d'anime. I discepoli, essendo presi da timore nel vederlo fantasima sulle onde, Gesù disse loro: « Abbiate fede, son io, non temete ». E questo è il momento che l'artista pare aver sorpreso a volo.

Cristo poi spezza i pani ai discepoli, che glieli portano nel seno del pallio, mentre la gente, seduta a terra, con le corbe davanti piene di pani, sazia la fame. Intanto un affamato, a destra, si sporge a fatica per ricevere il pane. Ma eccoci all'altra rappresentazione (fig. 646), distribuita con fine senso pittorico, con giusto equilibrio dei due gruppi divisi dal pozzo, l'uno della Samaritana con le donne, l'altro di Gesù con gli apostoli, visti sullo sfondo della città di Sichar nella Samaria. Più ligia alle composizioni consuete è l'Entrata in Gerosolima, col fanciullo sull'albero, con gli altri che gridano osanna stendendo le vesti al passaggio del Cristo. Invece la Risurrezione di Lazzaro (fig. 647) presenta particolari realistici novissimi nei due che tengono i capi delle fasce avvolgenti la mummia e torcono i volti per il puzzo, e nella sorella di Lazzaro, che si butta con grande slancio a' piedi del Redentore e li bacia. Nella scena seguente vedonsi due momenti dell'azione: primo, quando Gesù stropiccia col fango gli occhi del cieco nato, curvo, tremante, appoggiato al bastone; secondo, quando il cieco si lava nella piscina di Siloe. Invece della piscina è una fonte; dalle fauci d'una testa bronzea di tigre cade l'acqua nella vasca, dove il cieco, fattosi più ardito nel moto della persona, poichè la luce gli schiara le pupille, si lava. Questi due momenti della rappresentazione si ritrovano

nell'*Exultet* del Museo Civico di Pisa, in un musaico di San Marco a Venezia, in un avorio del Museo di Monaco, tutti del XII secolo all'incirca.

L'Ultima cena (fig. 648) è sembrata monotona allo Schulz, mentre qui appare il fine talento dello scultore nel rendere

Fig. 648 — Benevento, Cattedrale. Formelle della porta

un quadro con pochi mezzi: la tavola semicircolare coi dodici apostoli assiepati all'intorno; San Giovanni col capo sul

petto del Signore, come nell'*Exultet* di Pisa; una casa con finestre ad archi rientranti nel piano superiore; una lucerna sopra un alto candelabro. La Lavanda de' piedi è pure simile alla tradizione, ma l'artista, anche ripetendo il gesto di San Pietro che porta la destra al capo, raggruppò meglio del solito gli apostoli sul fondo di Gerusalemme, fece mettere a Cristo un ginocchio a terra per renderlo meglio atto a lavare i piedi, mentre in generale si rappresenta in piedi tutto curvo. Dietro a Gesù vedesi una fantesca con un'anfora: altro segno che l'artista tendeva a trasportar sulla terra le scene sacre, a trarle fuori dalle limitazioni iconografiche.

Gesù sul monte degli Olivi (fig. 645) è una composizione non ben riuscita in parte, là dove Cristo sembra scivolare con le ginocchia sulla ripida china del monte; ma riuscitissima nell'angelo dalle ali distese che stende le braccia dalle sfere celesti al Signore agonizzante. Par che precorra all'opera del Ghiberti l'alato messaggiero del cielo, vaga creatura con le belle trecce che ne incorniciano il volto pietoso. Contrariamente alla cronologia, l'artista fece seguire a questa scena la predica sul monte agli apostoli, turbati, con le teste appoggiate alle mani, avvolti nel pallio. Il Signore grandeggia su quella folla curva dal dolore, che ascolta e geme in silenzio.

Vengono i soldati ad arrestare Gesù (fig. 646): ad una sua parola cadono riversi, come nell'avorio carolingio del British Museum.[1] Quindi Giuda lo bacia, mentre le guardie de' pontefici e de' farisei con spade e bastoni, lanterne e lance, lo accerchiano, in modo simile alla miniatura dell'evangilario greco della Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 74), opera del secolo XI, dove pure si vede Pietro tagliar l'orecchia a Malco.

Gesù è condotto al cospetto di Caifa (fig. 647), che sta seduto sopra uno scanno innanzi a una porta, assistito da uno scudiero: il Cristo è sempre ugualmente grande e maestoso;

[1] Vol. II, pag. 194.

Caifa un ossuto, scarno vecchio dai moti lenti. Segue Giuda che riporta le trenta monete d'argento ai principi de' sacerdoti: volto il tergo ad essi, sta per andarsene, versando senza

Fig. 649 — Benevento, Cattedrale. Formelle della porta

guardare sul loro banco la borsa, il prezzo del sangue. Il traditore è appeso all'albero (fig. 648); un angelo scende su lui, lo avvinghia e lo tira in giù per stringergli vie più il cappio

al collo. È la vendetta del Cielo contro l'infame, concepita da un artista. Il corpo di Giuda pende rigido, con le braccia

Fig. 650 - Benevento, Cattedrale. Formelle della porta

ciondoloni; e l'angiolo abbranca l'immondo sacco di carne, per farlo piombare a terra.

A seguito, contro la cronologia, lo scultore mette la Negazione di Pietro: una fante del gran sacerdote interroga

Pietro; questi nega; quindi esce dalla corte piangente, chè il gallo dall'alto di essa ha cantato due volte. Poi le scene di Pilato che si lava le mani (fig. 649), di Cristo flagellato,

Fig. 651 — Benevento, Cattedrale. Formelle della porta

di Cristo coronato di spine (fig. 650), come Re de' Giudei, coperto di un manto di porpora, con una lunga canna per scettro, mentre i soldati del governatore s'inchinano a lui

per ischerno. Qui pure nei contorti smancevoli atteggiamenti degli adulatori lo scultore fu altamente espressivo; e la figura di Gesù s'innalza solenne tra i beffardi e i bestemmiatori. Vien quindi Gesù sulla via del Calvario, trascinato dai soldati, mentre il Cireneo porta la croce. Seguono la Crocifissione (fig. 651), dov'è notevole il gruppo della Vergine piangente sorretta da Giovanni; la Deposizione della salma fasciata di Cristo in un sepolcro strigilato, messo non in una grotta, non in un mausoleo, ma nell'altare, sotto un ciborio bizantino. Il Messia risorto, seguito da Davide e dal Precursore, scende al limbo, donde trae Adamo ed Eva lasciando incatenato il demone (fig. 652); e intanto le pie donne con i vasi de' profumi vanno al sepolcro, nel modo stesso con cui si vedono in un avorio della Biblioteca di Monaco. Appare Gesù ai discepoli in Emaus (fig. 649). Infine Tommaso che vede e crede (fig. 650), e l'Ascensione (fig. 651).

Lo scultore di questa porta è un erudito, che tuttavia sa creare spontaneamente, senza arrendersi alle rigide linee iconografiche. Non più semplici lettere, ma belle parole; non più quadri schematici, ma narrazioni eloquenti e schiette. Raccolte le tradizioni bizantine, quali erano state conservate ed elaborate ne' conventi benedettini, egli le trasforma, le presenta in nuovo aspetto, dando calore di vita, verità di particolari, effetti pittoreschi, varietà d'atteggiamenti e di espressione. La sua folla non è, come nei Bizantini, una moltiplicazione d'individui, ma una riunione di uomini che si muovono liberamente con sentimenti diversi. Ognuno assume il carattere proprio: volgare il servo che versa l'acqua nel catino dove Pilato si lava le mani; austero, duro Caifa; divino l'angiolo che appare a Gesù sul monte degli Olivi. E il carattere si rivela ne' movimenti delle persone, sia che la soldatesca briaca s'aggiri e saltelli intorno al Re da burla, sia che gli apostoli stieno accasciati sul monte dove Cristo dice loro: « Io vi lascio la pace, io me ne vo e ritornerò a voi ». Pare che il plastico abbia trovato qui il colore, come nella

Fig. 652 — Benevento, Cattedrale. Particolare della porta in bronzo

scena della Morte di Giuda lo slancio tragico. Non sa ancora come fare a piantar le figure attaccate ai suoi piani verticali, eppure le muove come se calcassero i piedi sul suolo, o l'aria solidificata si stendesse sotto, le distribuisce in più piani e dà loro uno sfondo. Poche cose bastano al suo scenario: una lucerna, qualche casa, qualche torre. Mentre in generale sino

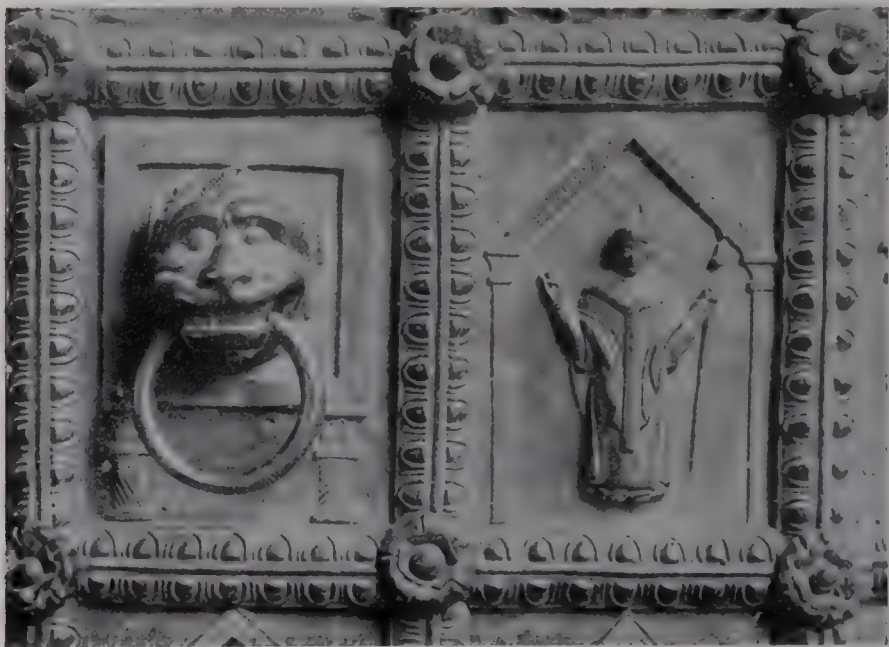



Fig. 653 — Benevento, Cattedrale. Particolare della porta in bronzo

al secolo XIII gli accessorî nelle composizioni restan bassi, accostati alle figure, qui si alzano e prendono la voluta importanza. La carrucola del pozzo, cui si avvicina la Samaritana, si eleva; la lucerna che illumina il cenacolo sovrasta dall'alto candelabro, e le scene acquistano così grandezza nuova, pittoresca bellezza. È questo il maggior poema sacro dell'età romanica nel Mezzogiorno d'Italia.

La porta della cattedrale di Benevento c'indica anche i nomi dei vescovi suffraganei, nel frontespizio delle edicolette sostenute da esili colonnine (fig. 653), entro le quali sono racchiuse le immagini dei vescovi di Monte Corvino, di Larino, di Avellino, di Sant'Agata de' Goti, di Limosano, di Telese, di

Fig. 654 — Troia, Cattedrale. Ambone

Monte Marano, di Volturara, di Lesina, di Alife, di Boiano, di Trivento, di Frigento, di Ascoli in Apulia, di Bovino, di Guardialfiera, di Dragonara, di Civitate nella Capitanata, di Termoli, di Vico della Baronia, ecc. È la circoscrizione della chiesa beneventana, espressa sulla porta solenne.

Da essa ai pulpiti della cattedrale, eseguiti però al principio del secolo XIV da un maestro francese, emulo della grandezza di Niccola d'Apulia,[1] non sappiamo indicare altre opere che ci diano segno di così elevata nobiltà d'arte. Tutta la scultura monumentale nella Basilicata, nel Molise, in Terra di Lavoro, nella Capitanata, in Terra di Bari e in Terra d'Otranto subisce le più disparate influenze. Il pulpito di Troia (fig. 654), eseguito nel 1169, tiene ancora delle forme romane e bizantine; alcuni capitelli di San Niccola di Bari (fig. 655) nelle foglie spinose d'acanto minuto ritraggono caratteri bizantini, come uno dei capitelli d'Altamura, dove tra il fogliame sporge una testa ricavata dai vasi italo-greci (fig. 656). Un altro capitello invece, nel forte abaco a cordoni (fig. 657), con imposta a scacchi, tiene più delle forme vigorose del tempo di Federigo II, prima che la chiesa di Altamura fosse alterata in età angioina.

* * *

Mentre la cattedrale di Benevento raccoglieva in sè le più belle forme dell'arte della regione, gli Abruzzi, nella scultura, parte si collegarono ai marmorari romani, parte ai campani. I principali monumenti della scultura abruzzese appartengono al XII e al XIII secolo: puerili nel riprodurre la figura umana e nel comporre scene, gli artisti abruzzesi sono invece maravigliosi ornatisti, che ora s'ispirano a modelli antichi, e sugli architravi e negli amboni svolgono grandi racemi imitati da frammenti romani; ora trovano i loro

[1] Ne parleremo in modo particolareggiato nel IV volume.

Fig. 655 — Bari, San Niccola. Capitello

modelli nell'arte araba, e si uniscono così in parte al movimento dell'arte campana, benchè senza adoperare mai decorazioni a musaico.

Gli avanzi di San Flaviano, presso Giulianova, non sono, come si è creduto, del secolo IX o X, ma di più tardo periodo, corrispondente al rifiorire di quella chiesa nel secolo XII, come fanno supporre certi pulvini trapezoidali di capitelli scolpiti con figure piatte sì, ma formanti composizioni assai sviluppate dal punto di vista iconografico.[1] Di forme veramente rudimentali non sappiamo citare se non le parti scomposte d'una decorazione a grifi e a mostri, ora nell'iconostasi di Santa Maria in Valle Porclaneta, e la porta della chiesa di Santa Maria *in Cellis*, di Carsoli, con gli stipiti e l'archivolto a semplici girari, con qualche grifo e l'agnello mistico, a mezzo dell'architrave tra grifi, entro riquadri in una forma più prossima a quella dell'agro romano che alle abruzzesi, il che si spiega sapendo come Carsoli sia fra i primi possessi del monastero di Subiaco. La porta di legno che chiudeva l'accesso al tempio, intagliata da un monaco benedettino nel 1132, è ora conservata all'interno della piccola chiesa cimiteriale.[2]

L'influsso arabico caratterizza in modo singolare tutta una serie di monumenti, tra cui i principali: il ciborio di San Clemente al Vomano, del secolo XII; l'ambone di Santa Maria del Lago a Moscufo e quello della chiesa di Cugnoli. Il primo, a pianta quadrata, retto da quattro colonne con capitelli a piramide tronca rovescia, con architrave formato da due archetti sospesi tra l'una e l'altra colonna, e col baldacchino a due ripiani su cui s'imposta la copertura piramidale, reca l'iscrizione:

✠ PLVRIBVS EXPERTVS . FVIT . HIC CVM PATRE ROBERTVS
ROGERIO DVRAS REDDENTES . ARTE FIGVRAS

---

[1] Cfr. la Cena di uno dei pulvini nelle tavole del Bindi.
[2] Fogolari, *Sculture in legno del secolo XII*, ne *L'Arte*, I-IV, anno VI, 1903.

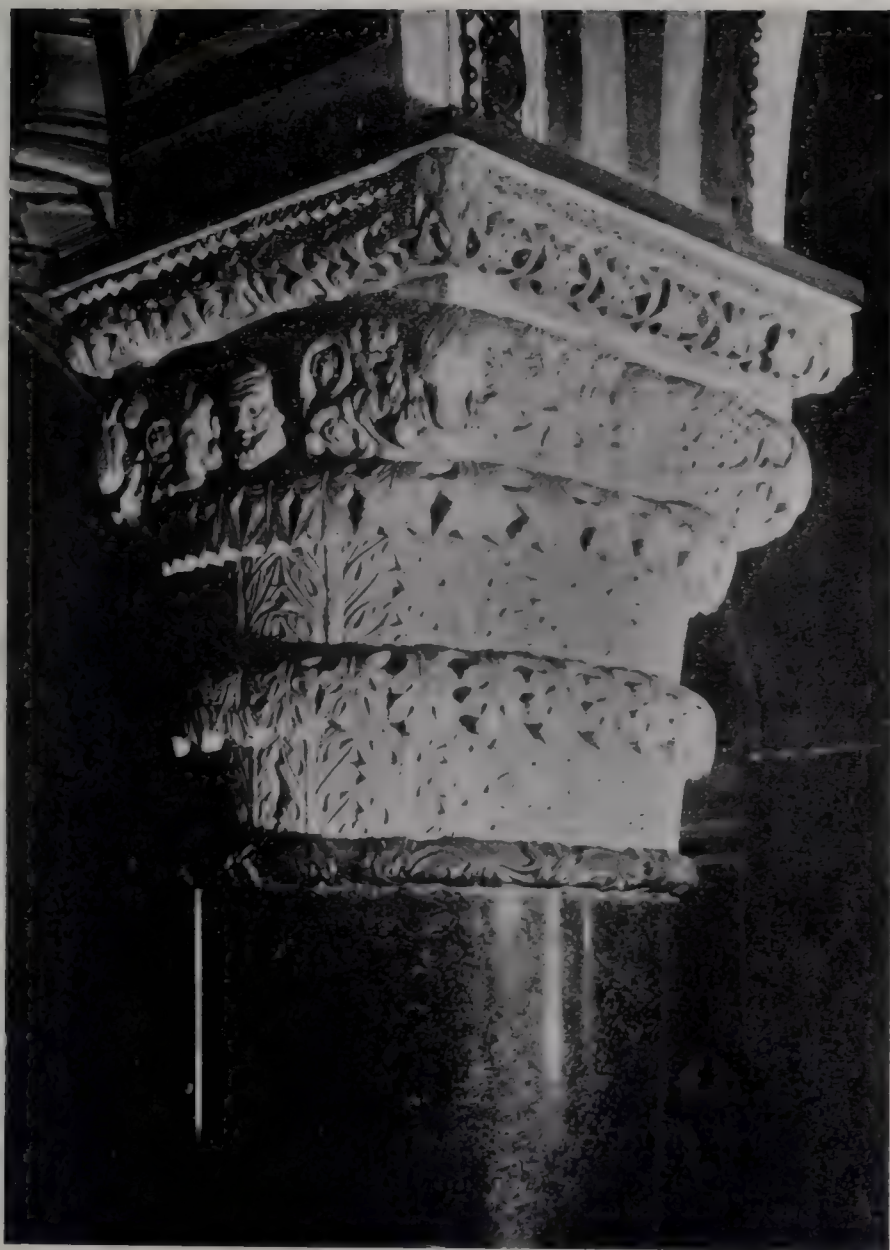



Fig. 656 — Altamura, Cattedrale Capitello

Notevole nel ripiano inferiore la fitta schiera di colonnine ad archi intrecciati, formanti come un minutissimo traforo; ma l'influsso arabo, più che in quell'opera di Ruggiero e di suo figlio Roberto, si nota chiaramente nell'ambone di Santa Maria del Lago a Moscufo, eseguito da maestro Nicodemo nel 1158, per commissione di Rinaldo, preposto alla chiesa:

[FECIT
RAYNALDVS ISTIVS ECCLESIAE PRAELATVS HOC OPVS FIERI
HOC NICODEMVS OPVS DVM FECIT MENTE FIDELI
ORAT VT A DOMINO MEREATVR PREMIA COELI
ANNO DOMINI
MILLESIMO CENTESIMO QVINQVAGESIMO VIII INDICTIONE VII

L'ambone è di travertino, a pianta quadra, sostenuto da colonne, con architrave ad arco trilobato nelle facce anteriore e posteriore, a tutto sesto nelle facce laterali. Un grande angiolo poggiato sopra un leone sostiene il leggío centrale, e sulle colonne che fiancheggiano il parapetto del pulpito s'arrampicano giovani ignudi, uno dei quali già arriva alla cornice, mentre un altro par che faccia vani sforzi per montare in alto. San Giovanni Evangelista e San Giovanni Battista, San Giorgio e San Michele, Giona rigettato dalla balena, Adamo ed Eva nel paradiso terrestre, due diaconi, l'uno con una cassetta, l'altro col turibolo, formano il ciclo delle rappresentazioni saltuarie di Nicodemo, il quale nella decorazione d'un fregetto, che par ricavato da un'iscrizione cufica, per i cerchi gemmati de' pennacchi intrecciati di figure e di rami, per la connessione delle foglie de' capitelli, richiama particolarmente arabi esemplari.[1] Certamente Nicodemo stesso scolpì il pulpito di Cugnoli (fig. 658, 659), tanto simile all'altro di Santa Maria del Lago, a Moscufo, dove si rivedono l'angiolo sostenente il leggío posato sopra un minotauro, il monaco col turibolo, l'uomo che s'arrampica sulla

[1] Cfr. Bindi, op. cit., tav. 64.

Fig. 657 — Altamura, Cattedrale. Capitello

colonnina d'un fianco e ornamenti a traforo di arabo stile. L'iscrizione ricorda un abate di nome Rinaldo e determina la data 1166:

✠ ANNI DOMI
NI . MILLESI
M(*o* . *c*)ENTE
SIMO . SEXSA
GESIMO SEC
STO . INDICTI
ONE QVARTA
DECIMA . ABBAS
RAINALDVS . HOC
OPVS . FIERI FECIT[1]

Un tabernacolo con decorazioni pure arieggianti le arabiche, con archi trilobi nell'architrave delle facce anteriore e posteriore, è quello di Santa Maria in Valle Porclaneta,[2] mentre un'altra serie d'opere s'ispira soprattutto a modelli antichi. Tra queste noveriamo l'ambone di San Clemente in Casauria, gli altri della chiesa di Bominaco (1180), di Prata d'Ansidonia (fig. 660), di San Pelino di Valva, di Sant'Angiolo in Pianella. Basta osservare il fregio dell'architrave del pulpito di Prata d'Ansidonia, derivato dall'antico, e i grandi rosoni traforati, d'origine bizantina, ne' compartimenti, per accorgersi che queste sculture derivano da una fonte diversa da quella onde Nicodemo traeva le sue. La cornice che gira sull'architrave si ritrova ugualmente scolpita nel pulpito di San Clemente in Casauria e di San Pelino; la gran fascia dell'architrave si rivede nell'altra della chiesa madre di Bominaco, con rami a spira racchiudenti rosoni. Invece de' rosoni ne' compartimenti del parapetto, l'ambone di Pianella

---

[1] ANTONIO DI NINO, *Ambone nella chiesa parrocchiale di Cugnoli*, ne *L'Arte*, 1902, pag. 262; A. FILANGIERI, *Ancora dell'ambone di Cugnoli*, ne *L'Arte*, 1902, pag. 424.

[2] Cfr. BINDI, op. cit., tav. 209.

Fig. 658 — Cugnoli, Chiesa parrocchiale. Ambone

presenta i quattro animali simbolici, ciascuno con un versetto di Sedulio, e la scritta che assegna l'opera a maestro Acuto:

HOC OPVS INSIGNE FECIT COMPONERE DIGNE
ABBAS ECCLESIE ROBERTVS HONORE MARIE
MAGISTER ACVTVS FECIT HOC OPVS

Dal pulpito di Bominaco[1] e da quello di Pianella, più schiettamente romani, agli altri pulpiti, si nota un primo mescolarsi di forme gotiche e l'accentuarsi della decorazione a traforo. Vedasi, nei capitelli dell'ambone di Prata d'Ansidonia (1240), vicino ad uno imitato dall'antico, un altro goticizzante; e si osservi nei capitelli e ne' fregi degli amboni di San Pelino di Valva e di San Clemente in Casauria l'arricciarsi delle foglie e l'arcuarsi dei lobi di esse. Le forme classiche così mescolate alle gotiche non tardano a trasformarsi secondo il tipo proprio dei marmorarî romani del secolo XIII. Ne sono un primo esempio il candelabro per il cero pasquale in San Clemente a Casauria, specie di lanternone poggiato sopra un capitello gotico; il tabernacolo di Santa Maria d'Arabona, pure con un capitello gotico, con pinacoletti e con la flora più studiata dal naturale; il tabernacolo di San Pietro in Capistrano con ripiani ad archetti gotici sostenenti la copertura. Il musaico riveste le colonnine tortili, e le lastre tonde e quadre di serpentino e di porfido s'incassano ne' riquadri, nel pulpito e nell'iconostasi di San Pietro ad Alba Fucense, negli amboni e nel tabernacolo di Santa Maria a Rocca di Botte.

L'arte gotica, che fa una lieve apparizione a San Clemente in Casauria e a San Giovanni in Venere, è particolarmente rappresentata poi dalla porta di Santa Maria di Giulianova. L'ordine cistercense, il quale aveva portato anche negli Abruzzi le prime forme del gotico, edificando il convento di Santa Maria d'Arabona, vide presto diffondersi l'arte che trasformava l'indigena.

[1] Riprodotto dal GAVINI, *Santa Maria Assunta*, ne *L'Arte*, 1901, pag. 327.

A San Clemente in Casauria, nella porta di mezzo, sono scolpite quattro figure scettrate sui pilastri che reggono il grosso

Fig. 659 — Cugnoli, Chiesa parrocchiale. Particolare dell'ambone

architrave (fig. 661), e, in questo, i ricordi della fondazione dell'abbazia: Adriano II che consegna all'imperatore Lodovico II le reliquie di San Clemente; SVPPO COMES che offrì a San Romano, primo abate del monastero, la sua villa di Paterno;

Lodovico II che ordina a due frati (F. CELSVS, F. BEATVS) di prendere dalla groppa d'un giumento la cassa delle sacre reliquie, e quindi nell'atto di porgere a ROMANVS ABBAS PRIMVS lo scettro abbaziale. Non basta: e il milite Sisenando e il

Fig. 660 — Prata d'Ansidonia, Chiesa. Ambone

vescovo Grimbaldo presentano l'isola piscariense all'imperatore, assistito da HERIBALDVS COMES. Così a Nonantola, come a San Clemente in Casauria, i benedettini raccontavano i fasti delle loro badie; e a Benevento, come a San Clemente medesimo, sulle porte di bronzo segnarono la loro giurisdizione e

i loro possessi: in queste ultime con cartelli di ugual forma, recanti una scritta col loro nome, e con re, abati e monaci.[1] Nel timpano della porta principale è figurato San Clemente assistito dai Santi Febo e Cornelio, mentre l'abate Leonate

Fig. 661 — Casauria, San Clemente. Porta mediana

gli presenta il modello della chiesa. Nelle porte laterali le lunette recano la figura di San Michele che calpesta il drago e il gruppo della Vergine col Bambino. Queste sculture appartengono circa al tempo in cui l'abate Leonate dette mano a rinnovare la chiesa (1176). Morto senza veder compiuta la sua opera, l'abate Joele, il cui nome si legge in una formella della porta di bronzo, la continuò; ma le sculture, appartenenti forse al periodo di quest' ultimo, non attestano gran fatto dell'abilità de' loro esecutori. Sono grosse e puerili come quelle

[1] P. L. Calore, nello scritto *L'abbazia di San Clemente a Casauria* (*Archivio storico dell'Arte*, 1891), vede nelle figure d'abati e di monaci una perfetta analogia con le figure a penna del *Chronicon casauriense*, e suppone che il disegno fosse dato dall'amanuense frate Rustico, il che, a dir vero, è assai ardito.

della porta di San Giovanni in Venere, dove nel timpano è il Redentore tra Maria e San Giovanni, nell'architrave San Romano, nello stipite a destra Daniele nella fossa e Abacuc portato a volo dall'angiolo, l'Annunzio di Zaccaria, la Nascita di Giovanni, e Zaccaria che ne scrive il nome; nello stipite a sinistra grifi di qua e di là d'un santo ginocchioni, la Visitazione, Giovanni che incontra Cristo nel deserto. Sopra questo stipite si ripete l'antico motivo dei due pavoni che bevono in un vaso. Tali sculture dovrebbero essere contemporanee delle altre di San Clemente in Casauria, e di tempo prossimo al maestro, il cui nome si legge nel basso dello stipite della porta dell'antico chiostro: ANNO MCCIIII. MAGISTER ALEXANDER ME FECIT.[1]

Altre sculture all'incirca di quel tempo si vedono a San Vittorino in Aquila (fig. 662), con caratteri simili ad altre della Campania. Era in quella chiesa un ambone, dove si leggeva l'iscrizione: MAGIST. PETRVS. AMABILIS HOC OPVS FECIT. Questo nome, scrive il Bindi, non differisce « forse da quel Pietro Paolo di cui si legge il nome nel ciborio di San Lorenzo in Roma e da quel Pietro di Puglia, padre del famoso Niccola Pisano ». Veramente quel *Petrus Amabilis* contrasta alla prima ipotesi, e la mancanza d'ogni frammento dell'ambone, non potendosi supporre in esso incluse le rappresentazioni del martirio di San Vittorino, fa dubitare che ad Aquila, negli Abruzzi, dove la scultura pugliese non s'insinuò, potesse lavorare il padre di Niccola d'Apulia.

* * *

Delle arti connesse alla grande scultura poco ci resta dell'età romanica, oltre al già accennato.[2] D'intaglio in legno citammo la placca studiata sugli ornamenti miniati contemporanei di Montecassino, già a San Vincenzo al Volturno; la

[1] SALAZARO, *La chiesa di San Giovanni in Venere*, in *Archivio storico per le provincie napoletane*, II, 1, 1877.

[2] Vedi vol. II per le porte di Barisano da Trani, per il paliotto di Salerno, ecc.

porta di Carsoli e di Alba Fucense;[1] e possiamo aggiungervi la cattedra della chiesa di Montevergine, di ricchezza orientale,

Fig. 662 — San Vittorino (presso Aquila). Frammento di rilievo

che tuttavia per le sottili colonnine dei bracciuoli e per altri particolari si può supporre eseguita nel secolo XIII.

* * *

Dell'arte pittorica nell' Italia meridionale sotto l' influsso della bizantina abbiamo già discorso.[2] Aggiungiamo la notizia dell'opera mirabile d'un artista, distinto col nome di

---

[1] Vedi in questo volume a pag. 382 e seg.
[2] Idem.

pittore delle traslazioni:[1] l'Ippocrate e Galeno; la prima delle storie bibliche, ov'è narrata la vittoria dei Filistei, la presa dell'Arca e la morte di Eli; la storia delle traslazioni di San Magno; le vicende della martire Secondina; la Vergine seduta in trono col Bambino; tre santi nell'absidiola di destra; tutto il ciclo dell'Apocalisse e le volte entro le quali stanno Elia ed Eliseo, Melchisedec e Abramo, affreschi nella cripta della cattedrale d'Anagni. « Il colore », scrive il Toesca, « è dato a buon fresco, sì che rimane sul muro, inalterabile, come di smalto; le tinte hanno una trasparenza vitrea che fa parere i libri dei due vegliardi (Ippocrate e Galeno) quasi tabelle di terra invetriata, sulle quali l'ombra verde sembra un'onda di quarzo liquefatto; nei colonnini dei leggii, nelle ombre del viso, nell'azzurro del manto d'Ippocrate ancora si scorgono siffatte parvenze cristalline del colore. Le vesti scintillano d'infinite tinte, ma sono lumeggiate con la tecnica dell'applicare le luci quasi attraverso un cartone traforato, onde più tormentate ne sembrano le pieghe. I lineamenti principali del viso sono tracciati mediante forte profilo nero o di carminio, con vario spessore, sì da mostrare la libertà di una mano che adopera i contorni piuttosto per abitudine di scuola che per necessità; a questa maniera sono delineate le chiome, la barba, il naso tagliato seccamente e con le narici alquanto dilatate, i grandi occhi che hanno candido bulbo con iridi fulve. Una rossa tinta caldissima, posta lungo il profilo nero, comincia a colorire le gote e trapassa, mediante una tinta più chiara, al colore generale delle carni. Il volto è lumeggiato per mezzo di luci bianche date laboriosamente sull'alto delle orbite, lungo il naso, ecc.; ombre di verde lieve, vitreo, sono presso le narici. Le mani, segnate fortemente di nero, hanno articolazioni legnose e appaiono vivamente lumeggiate ». Questo pittore del Mezzogiorno adunò i più bei colori per dipingere nella cripta d'Anagni,

[1] Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, Roma, 1902.

Fig. 663 — Anagni, Cattedrale. Affresco nella cripta

e trovò « la grandiosità della sua arte di narratore » nelle storie delle traslazioni di San Magno, e un vero impeto nella volta dove si slanciano i ventiquattro seniori dell'Apocalisse[1] (fig. 663). Mentre lavorava ad Anagni gli fu compagno un monaco, che dipinse a Subiaco,[2] pure dipendente dall'arte bizantina diffusa nei conventi benedettini.

La differenza tra il pittore delle traslazioni e il monaco sublacense sta in questo: che mentre il primo attinge l'arte sua più direttamente dalla fonte greco-orientale, il secondo la trova elaborata nella scuola del monastero. Solo la misura della maggiore o minore distanza delle opere pittoriche dalle fonti bizantine può darci il modo di riconoscere quali sieno le pitture indigene e quali no, senza cadere nell'errore comune o di chiamar tutto bizantino o tutto italiano.

Un'altra opera pittorica nella grotta di San Tommaso, congiunta per un andito alla cripta della cattedrale di Anagni, è della mano d'un artista del tempo stesso de' pittori della cripta, pure educato alle forme bizantine, che tuttavia sviluppa la parabola delle vergini folli e delle sagge, in luogo della condanna dei reprobi e dell'esaltazione dei giusti, in una forma nuova, facendone delle vere attrici nel dramma del Giudizio finale.[3] Un'altra opera pittorica nella cripta di Santa Maria delle Fratte ci mostra due mani, una rozza e l'altra delicata,[4] tutta eleganza bizantina, che palesa la sua fratellanza col pittore delle traslazioni di Anagni (fig. 664); mentre altre opere nell'abside della cattedrale di Foro Claudio, di San Niccolò a San Vittore presso Montecassino, di Sant'Angelo *in Formis* (ad eccezione delle figure schiettamente bizantine della facciata), dell'Annunziata presso Scala, ci manifestano la tradizione bizantina coltivata nei monasteri.

---

[1] Intorno a questi affreschi il lettore confronti lo studio citato di Pietro Toesca, che li illustra in modo compiuto e profondo.

[2] Così ha determinato con sicuri confronti il Toesca, ma non con altrettanta sicurezza chiamò il monaco col nome di *Frater Romanus*, e pensò che egli fosse venuto d'Oriente.

[3] Cfr. Toesca, op. cit.

[4] Idem.

Ad Anagni cooperò col pittore delle traslazioni e col monaco sublacense un terzo, che il Toesca chiama il *pittore ornatista*, per la valentia nelle decorazioni; ed è quello che eseguì

Fig. 664 — Ausonia, Santa Maria delle Fratte. Soffitto centrale a volta

gli angioli vestiti d'ali occhiute (fig. 665), il seguito della storia dell'Arca nelle volte della cripta (fig. 666), simile al pittore bizantineggiante della cappella di San Silvestro ai Santi Quattro

Coronati in Roma. Da per tutto, come si vede nelle manifestazioni maggiori e nelle minori, la pittura bizantina insegna.

* * *

Nell'Italia meridionale la miniatura ebbe grande sviluppo ne' conventi benedettini, e ne sono prova i rotuli dell'*Exultet*, molti miniati a Benevento e a Montecassino, dei quali diamo notizia particolareggiata, perchè espressero un'importante e caratteristica forma d'arte, nata in quella regione. Ricordiamo innanzi tutto col Duchesne che la formula della benedizione del cero pasquale « era pronunziata non dal vescovo, ma da un arcidiacono salito sull'ambone, presso il quale s'innalzava il cero da benedire. Annunziato dapprima l'inizio della gran festa, prendeva poi il tono e lo stile della preghiera più solenne, della preghiera eucaristica, e invocava la benedizione divina sulla colonna luminosa, rischiarante i misteri della Pasqua cristiana, come già la colonna di fuoco aveva guidato nel deserto i figli d'Israele. Se ne celebravan poeticamente gli elementi che la componevano, il papiro che forniva il lucignolo, l'olio puro e la cera delle api che ne davano la materia. La morte di Cristo, seguíta dalla sua risurrezione, trovava un'imagine espressiva nel fuoco, nel cero, nella lampada che si estingue e si riaccende. Riviveva sotto nuova forma il costume di conservare come una scintilla degli antichi fuochi o di produrne uno nuovo solennemente ». [1] Salito sull'ambone, l'arcidiacono cantava l'*Exultet*, spiegando il rotulo, che svolgeva a mano a mano, con le figure a rovescio delle scritte, perchè il popolo dintorno al pulpito potesse ammirare le figure stesse, vedere nei segni e nei colori la rappresentazione delle idee del canto. Così si vede figurato in molti *Exultet*, in quello del duomo di Capua, ad esempio, il cantore del preconio pasquale (fig. 667).

I rotuli s'iniziano con le prime parole della formula in

---

[1] DUCHESNE, *Origines du culte chrétien*, Paris, Thorin, 1889.

uso dell'*Exultet*, quale fu riprodotta dal Duchesne, secondo che figura in tre sacramentarî gallicani, donde passò nel

Fig. 665 — Anagni, Cattedrale. Affresco della cripta

supplemento del sacramentario di papa Adriano, compilato probabilmente da Alcuino. Quello del duomo di Salerno, qui

riprodotto per intero, comincia di fatti (fig. 668) con le parole: *Exultet iam angelica turba caelorum, exultent divina mysteria! Et pro tanti...* Qui il canto s'interrompe, mentre dovevan seguire le parole: *regis victoria turba insonet salutaris!*

Queste, come tutte le altre parole del canto, andarono distrutte nel rotulo di Salerno, e rimasero solo le illustrazioni. Prima della rappresentazione dell'*angelica turba caelorum*, nell'*Exultet* di Salerno, come in quello della Casanatense,[1] è rappresentato l'arcivescovo col pallio, seduto in cattedra, con a destra il diacono che gli porge il rotulo e col suddiacono a sinistra. Negli altri *Exultet* manca tale figura, e spesso anche la seconda, ove si vede l'agnello tra i quattro simboli evangelici. Prima di rappresentare la turba degli angioli, l'artista volle fare un prologo, pennelleggiare la scena della consegna del rotulo, e l'agnello immolatosi per l'umanità, tra i simboli apocalittici. In questo di Salerno, del principio del XIII secolo, posteriore all'altro della Casanatense,

[1] Il Langlois descrisse l'*Exultet* della Biblioteca Casanatense, tratto di Calabria dal cardinal Casanati insieme con un pontificale *pro benedictione fontis* e un altro *pro ordinibus conferendis*. Quell'*Exultet* gli parve dell'XI secolo, eseguito per un preposto d'una cella benedettina nella diocesi di Benevento. Ciò per il fatto che l'arcivescovo si mostra nella miniatura col *pallium;* ma di tale insegna avevano diritto altri arcivescovi di diverse diocesi dell'Italia meridionale. (LANGLOIS, *Le rouleau d'Exultet de la Bibliothèque Casanatense*. Mélanges de l'Ecole de Rome, VI, 1886).

Un altro *Exultet*, ora nella Vaticana, fu il soggetto di due dissertazioni accademiche del sacerdote Sante Pieralisi, già bibliotecario della Barberiniana (*Il preconio pasquale conforme all'insigne frammento del codice barberiniano; Dell'autore del più antico preconio pasquale*, Roma, tip. Poliglotta, 1883).

Un terzo *Exultet* di Mirabella Eclano, presso Avellino, fu illustrato da Raimondo Guarini (*Osservazioni di Raimondo Guarini sopra un rotulo eclanese ecclesiastico*, 5 aprile 1829, negli *Atti dell'Accademia Pontaniana*). Dei rotuli dell'*Exultet* a Bari e a Salerno parlò lo Schlumberger, confondendo il rotulo dell'*Exultet* a Bari con l'altro che gli è unito, cioè un pontificale *pro benedictione fontis*. (*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1897*, IV série, XXV, Bulletin de janvier-février, Paris, 1897).

Infine si stanno pubblicando, per cura del Bertaux, in una grand'opera illustrativa dei monumenti dell'Italia meridionale, come pure per cura dei benedettini di Montecassino, altri rotuli dell'*Exultet* di Capua, di Gaeta (tre), di Benevento, di Montecassino (due al Vaticano, uno al British Museum), di Fondi (ora nella Bibliothèque Nationale), di Sorrento (ora nella Biblioteca di Montecassino), di Calabria (ora alla Casanatense), di Salerno, di Pisa (due), di Bari, di Mirabella Eclano. (*Le miniature dei rotuli dell'Exultet. Documenti per la storia della miniatura in Italia*. Disp. 1-9, con 18 tavole cromotipografiche. Montecassino, 1899-901). Alla Biblioteca Vaticana, oltre quello cassinese proveniente dalla Barberiniana e l'altro della raccolta di Seroux d'Agincourt, già a Benevento, (vat. lat. 9820), che lo pubblicò in parte nella sua *Storia*, ce n'è un terzo, quello già a Montecassino (vat. lat. 3784).

che è del XII, l'agnello non istà sopra i sette siggilli, ma tra i cerchi luminosi dell'iride. Il segno simbolico, di mano

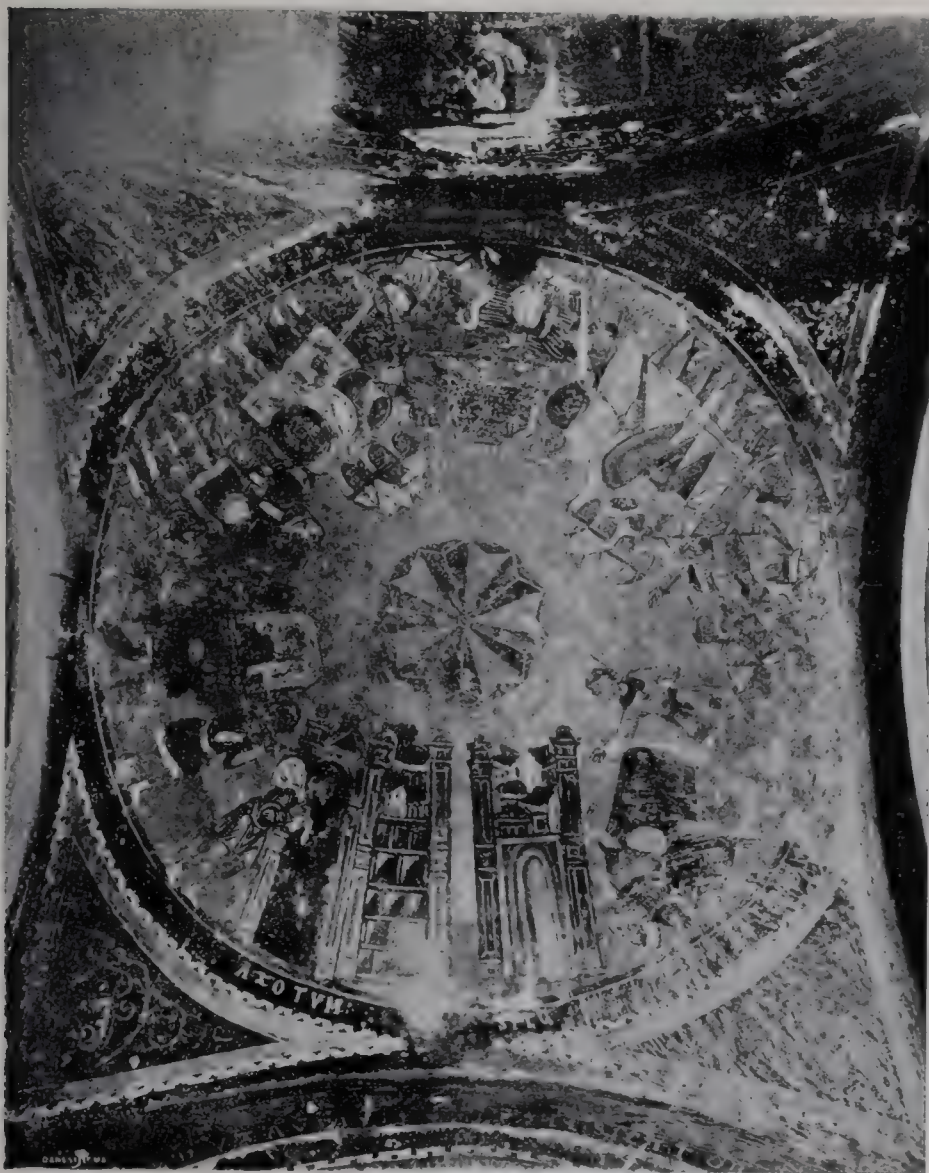



Fig. 666 — Anagni, Cattedrale. Cripta, volta XI

in mano che si procede nel tempo, vien meno, perchè al pittore basta dire che il sangue dell'agnello è caduto come rugiada sul campo umano, che le profezie si sono avverate, che

la redenzione è compiuta. Ed ecco la turba degli angioli esultanti (fig. 669). Un gruppo d'angioli alati, come nel rotulo della Casanatense, si vede nell'altro di Salerno, in atto di preghiera;

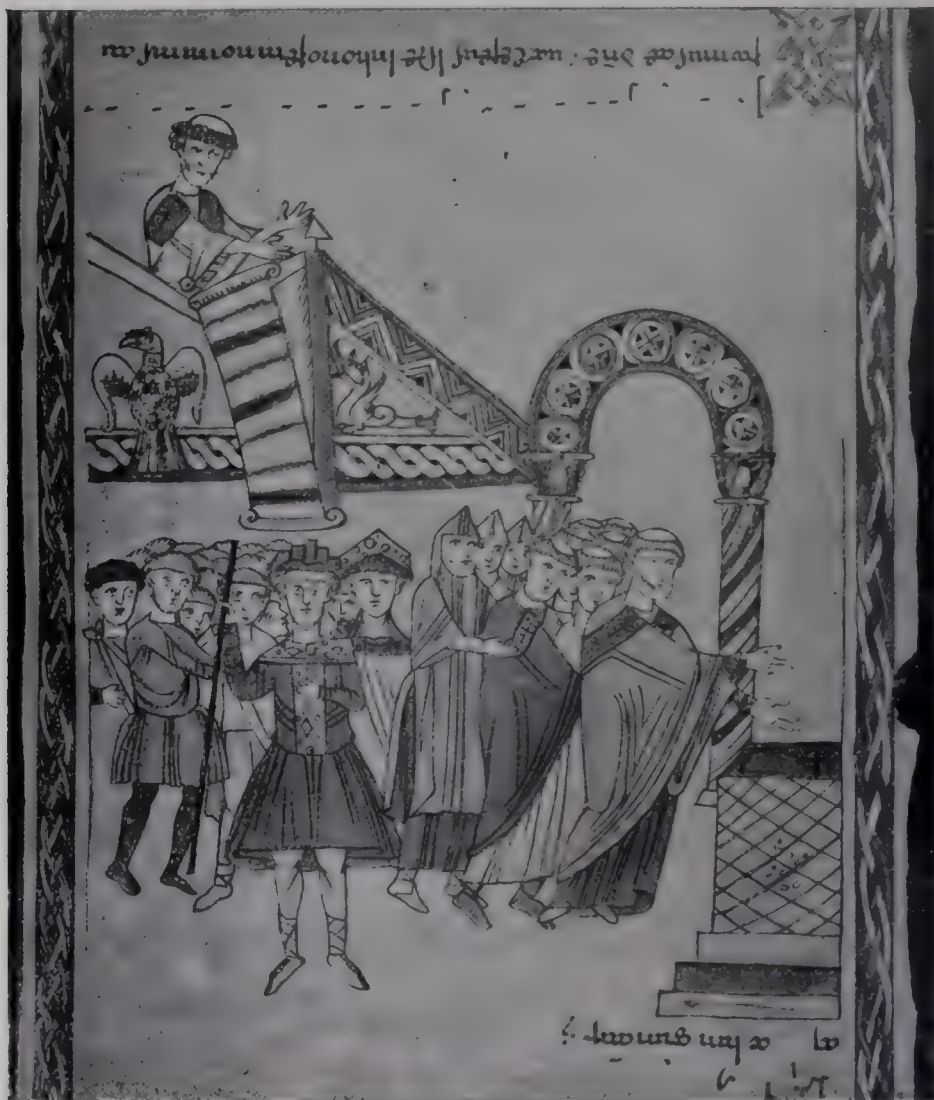



Fig. 667 — Capua, Cattedrale. Tesoro - *Exultet*

uno di essi s'innalza dando fiato a una tromba, e due serafini dalle ali occhiute e intrecciate si librano nell'alto. Anche uno dei rotuli più antichi, quello della Vaticana (lat. 9820), proveniente dal monastero di San Pietro in Benevento,

Fig. 668 — Salerno, Cattedrale. Sagrestia - *Exultet*, I parte

rappresenta l'angelica turba in modo simile, mentre negli altri rotuli cassinesi della Biblioteca Barberini e del British Museum (*Add.*, ms. 30337), più ispirati a forma bizantina, mostrano nel mezzo due angioli con un lungo scettro e con la destra

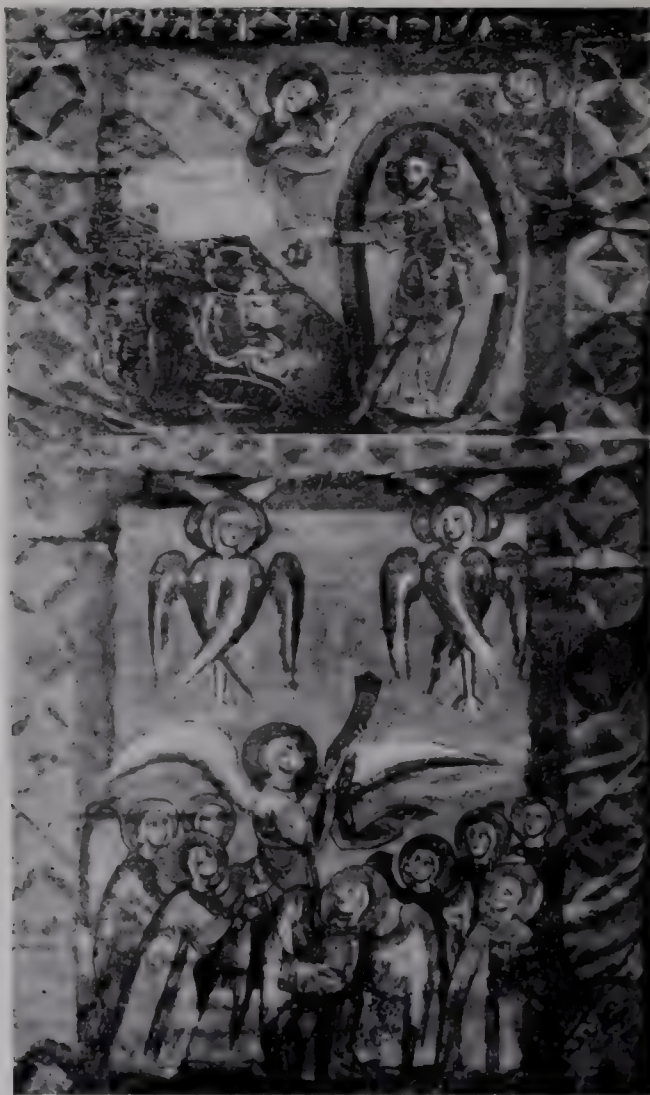



Fig. 669 — Salerno, Cattedrale. Sagrestia - *Exultet*, II parte

acclamante, e ai lati due frotte di angioli pure scettrati, in atto d'acclamazione. Si può stabilire intanto che tra il rotulo beneventano della Vaticana e gli altri della Casanatense e di

Salerno corre uno stretto rapporto iconografico, come uno tra i due cassinesi. In quei tre primi la composizione è tratta in qualche modo da una scena del Giudizio universale. Par

Fig. 670 — Salerno, Cattedrale. Sagrestia - *Exultet*, III parte

di vedere, come in questa, i due serafini dalle ali occhiute fare sgabello all'Eterno, mentre l'arcangelo suona la tuba che desta gli uomini dal sonno di morte e le anime attorno gli si affollano oranti.

Segue nel rotulo di Salerno, e con qualche variante negli altri della Vaticana e della Casanatense, il Cristo trionfante entro una mandorla vicino all'abisso, quadro che corrisponde alle parole: *Exultent divina mysteria! Et pro tanti regis victoria tuba insonet salutaris!* Il Cristo viene innanzi come un guerriero che dia ordini; alla sua destra s'aprono le gole infernali, e le porte del baratro si sono infrante.

A questa rappresentazione dovrebbe far seguito la veduta dell' interno d'una chiesa. Nel rotulo casanatense il miniatore dipinse due arconi posti su tre colonne variopinte; nel rotulo salernitano (fig. 670), la chiesa a tre navi nel fondo con le *vela* stirate davanti alla porta. Innanzi alla chiesa si vede l'ambone con l'arcidiacono che tiene il rotulo spiegato nella sinistra e benedice con la destra il cero pasquale, mentre una folla di leviti canta. Così alle scene sacre l' artista alterna le reali, e pur interpretando parola per parola la formula della benedizione del cero, dando figura alle lettere del discorso sacro, non si allontana dalla vita. Prima di rendere l'esultanza degli angeli ci ha dato la rappresentazione del vescovo in cattedra e de' diaconi; ora, prima di passar oltre, si trattiene a figurare il cherico che accende il lucignolo del cero, e la cerimonia della benedizione.

« Goda anche la terra illuminata da una luce sì splendente, che s' irradia dall'eterno Re, e senta la caligine partirsi dal mondo ». Così il cantore; e l'artista figurò la Terra seduta, ignuda sino a mezzo il corpo, con tanti raggi rossi intorno al nimbo, con le braccia alzate, scotendo nella destra esultante una fiaccola; essa guarda Dio, benedicente dall'alto, da un arco dorato, donde piove luce sul suo corpo. Un aureo cinto cade da' suoi lombi; un cervo e un toro succhiano il latte delle sue mammelle; a destra, una figura, che non si discerne nella riproduzione, tutta avvolta nel manto, è l'immagine delle tenebre, quale si vede nel rotulo casanatense. Nell'*Exultet* di Bari la Terra si tiene con le mani a due alberi; come nelle rappresentazioni dell'Aprile, la grande

signora si vede vestita di tunica ricamata a gigli verdi, azzurri e gialli, col capo acconciato di piante e fiori, e intorno le stanno un cane, un cinghiale, una capra e un agnello.

La Terra, altrice di rettili e di fanciulli, come l'abbiamo veduto a' piedi della croce nell'età carolingia, nutrice di due mostri nel codice della Biblioteca di Montecassino — *De origine rerum* di Rabano Mauro (cod. CXXXII), scritto per ordine di Teobaldo abate (1022-1035) — negli *Exultet* illuminata dallo splendore che emana da Dio, sente la caligine partirsi dal mondo intero per opera della redenzione. La Caligine in manto scuro, con le sembianze della Notte, si ritrae in disparte, mentre la Luce della grazia scende su lei, che offre il petto agli esseri buoni e maligni, e stende le braccia in alto in un abbandono di tutta sè stessa. Nel rotulo Barberini e in quello britannico il pittore l'ha figurata in mezzo a due grandi pini sorgenti dalla vetta d'una montagna conica sparsa di cespugli; ha rossi gli sciolti capelli, le aperte braccia da orante, mentre suggono il suo latte un serpente e un toro.

Suona così in seguito l'*Exultet:* « Anche la madre Chiesa s'allieti, fatta bella dello splendore di tanta luce, e quest'aula risuoni per le voci forti dei popoli! » Il miniatore si provò a dar forma figurata a queste parole: a Salerno, prima il Cristo che dà luce nella maestà del trono celeste, poi un re co' suoi satelliti e col suo popolo, infine la Chiesa in figura di pontefice tra molti lumi ardenti, assisa sul tetto d'una cattedrale (fig. 671, 672). Nel rotulo Barberini la Chiesa è rappresentata in mezzo d'un tempio a tre navi, regalmente vestita, con una corona di piante; così in un altro del monastero di San Renato, a Sorrento, ora nella Biblioteca di Montecassino. Nel rotulo beneventano della Vaticana, re e popoli alzano le braccia verso la donna allegorica seduta sul tetto della chiesa, circondata da candelabri con torce ardenti.

« E perciò », continua il canto, « voi, fratelli carissimi, che siete presenti a sì maraviglioso chiarore di questo santo

lume, invocate, pregovi, insieme con me la misericordia di Dio onnipotente, affinchè colui che mi annoverò contro ogni mio

Fig. 671 — Salerno, Cattedrale. Sagrestia - *Exultet*, IV parte

merito tra i leviti, mi faccia consacrare questo cero, infondendogli la grazia della sua luce. Per il Figliuol suo risorto,

nostro Signore, ecc., ecc. In alto i cuori! » Riappare quindi il cero nelle miniature (fig. 672), là dove l'arcidiacono parla al clero preceduto dal vescovo, e il Redentore si disegna

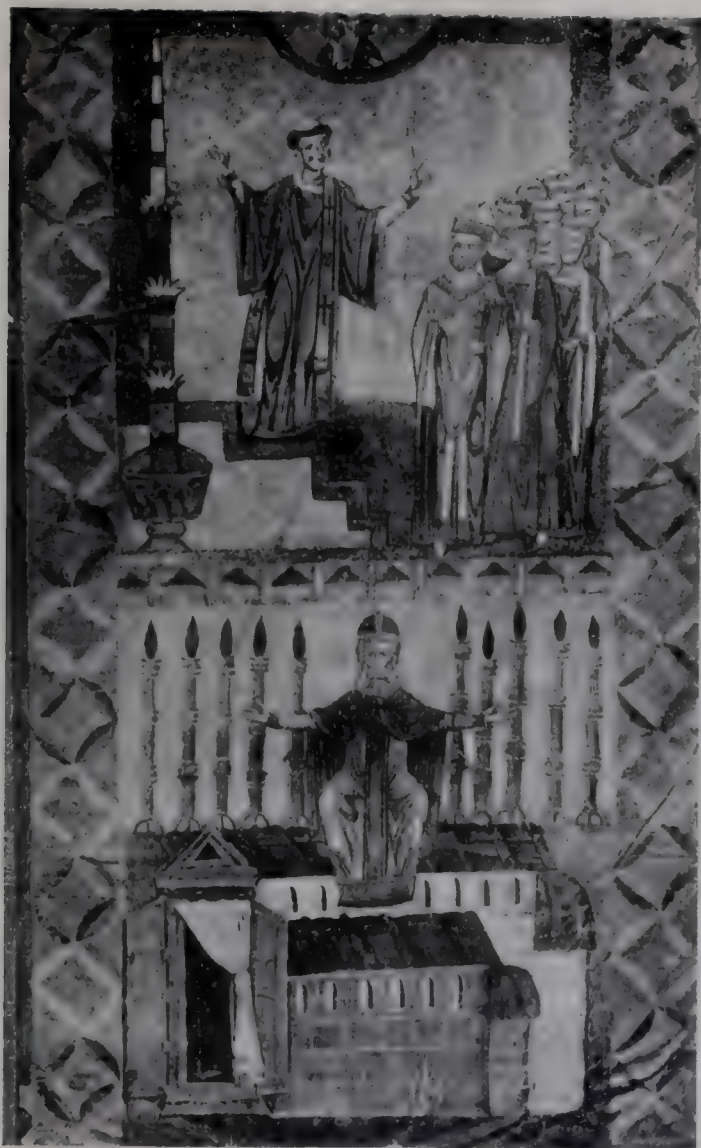



Fig. 672 — Salerno, Cattedrale. Sagrestia - *Exultet*, V parte

in alto in un arco di cielo. Similmente nell'*Exultet* vaticano l'arcidiacono volgesi al clero, mentre il vescovo col pallio e col segno della santità sul capo apre le braccia, rispondendo

alle parole del predicatore: « *Habemus Dominum!* » oppure aggiungendo alla frase di lui di ringraziamento a Dio, questa: « Egli è degno e giusto! »

« Bene sta », continua il canto, « poi che degno e giusto è di cantare con tutto l'affetto del cuore e della mente nostra,

Fig. 673 — Salerno, Cattedrale. Sagrestia - *Exultet*, VI parte

e con la voce l'invisibile Iddio onnipotente, il Padre e il suo Figlio unigenito, Gesù Cristo nostro Signore. Questi ha sciolto in nostro favore il debito di Adamo verso l'eterno Padre,

e cancellato col pio suo sangue l'antico delitto ». Qui il miniatore rappresentò (fig. 673) Gesù sulla croce che s'innalza

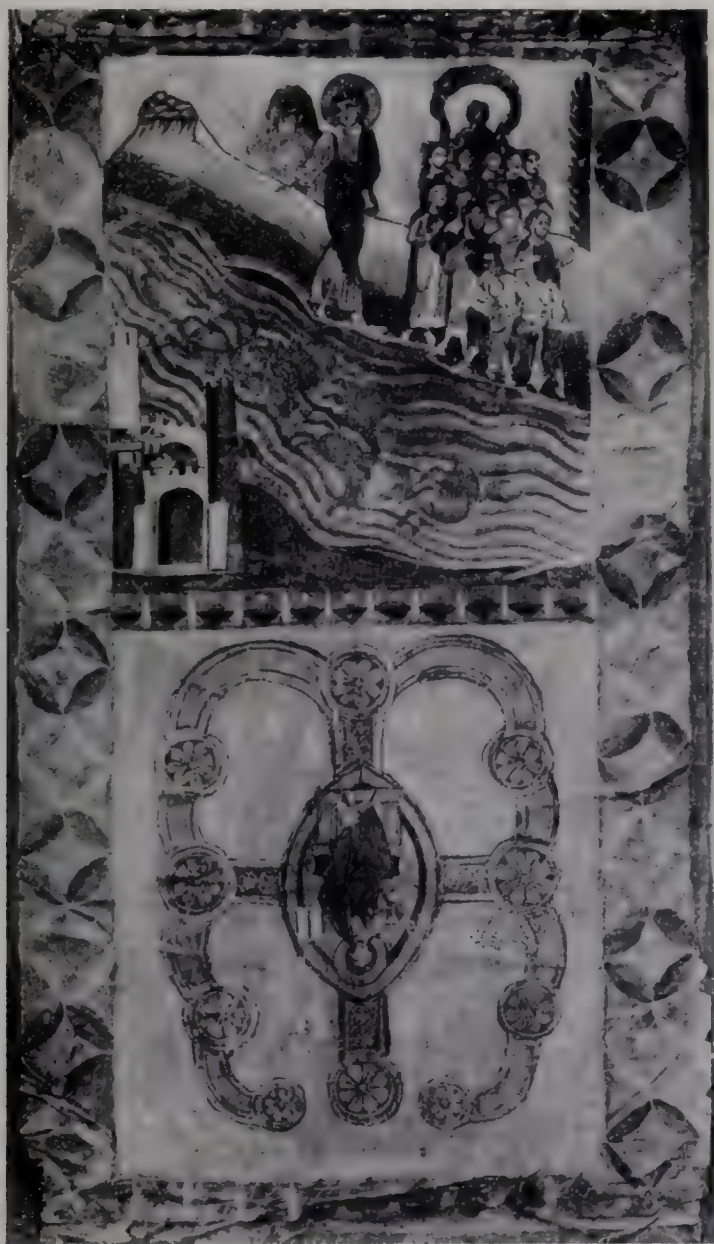



Fig. 674 — Salerno, Cattedrale. Sagrestia - *Exultet*, VII parte

nel cielo, dove il sole e la luna si oscurano; due angioli di qua e di là, con le ali, secondo la maniera bizantina,

una arcuata in alto e una in basso; Maria tende le mani velate dal manto verso il Cristo che sprizza sangue dal costato; Giovanni porta la destra alla guancia, e una donna stringe i piedi della croce, forse Maddalena, la peccatrice redenta dal sangue divino. E sopra a questa scena, in un altro riquadro (fig. 674), è un grande V racchiudente una croce, con Dio benedicente entro una mandorla, nella congiunzione de' bracci; è l'iniziale che sta in tutti i rotuli a capo del periodo: *Vere, quia dignum et iustum est.* In modo simile a Salerno, nel rotulo beneventano del Vaticano e a Mirabella Eclano; in altro modo ne' due rotuli di Gaeta (fig. 675), ritraenti alquanto della forma del rotulo di Bari; in un terzo modo nei due cassinesi e in quello di Fondi alla Bibliothèque Nationale (nouv. acq. lat. 710); in un quarto che si nota nel terzo *Exultet* di Gaeta e in quello della Casanatense.

« E queste », così continua il discorso, « sono infatti le feste di Pasqua, in cui qual vero agnello Gesù è inciso, e del sangue suo sono cosparse le porte: durante questo tempo, quando facesti condurre per la prima volta i padri de' nostri figli d'Israele fuori dell'Egitto e passare per il solco asciutto del Mar Rosso. Questa è dunque la notte che purgò le tenebre de' peccati alla luce della colonna di fuoco; questa è la notte che oggi rende per tutto il mondo i credenti di Cristo alla grazia di Dio, allontanandoli dai vizî del secolo e dalla nebbia de' peccati, e li fa santi ». Ed ecco rappresentato il passaggio del Mar Rosso, dov'è una reminiscenza dei salterî bizantini nella figura di ΝΥΞ, la Notte, avvolta da un velo stellato, dietro gl'Israeliti che s'avanzano in folla condotti dalla colonna di fuoco. Come nel rotulo della Casanatense, a sinistra s'erge un castello merlato, al di là delle onde marine, e alla riva opposta passano gl'Israeliti presso la colonna di fuoco. In due di Gaeta (esempio in uno a fig. 676), le allegorie vengon meno: Mosè conduce la turba degl'Israeliti, mentre Faraone con la sua quadriga è ingoiato dal baratro, e i suoi soldati coi cavalli precipitano nelle onde.

« E questa è la notte in cui Cristo, rompendo le catene della Morte, ascese vincitore su dall'inferno. Nulla difatti avrebbe giovato la sua natività, se non avesse giovato alla redenzione ». È questa la frase, che con altre seguenti furono

Fig. 675 — Gaeta, Cattedrale. Miniatura di uno dei rotuli

fatte cancellare come scandalose da Sant'Ugone, abate di Cluny, il che non tolse che si conservassero nei messali. Il miniatore ha rappresentato Cristo (fig. 677) entro una mandorla, con la croce nella sinistra, in atto di trarre con la destra dal limbo il padre Adamo, che è seguito da Eva supplice. Simile

scena è in due rotuli di Gaeta (fig. 678, 679), mentre nell'altro di Capua il miniatore ha collocato la rappresentazione del Cristo

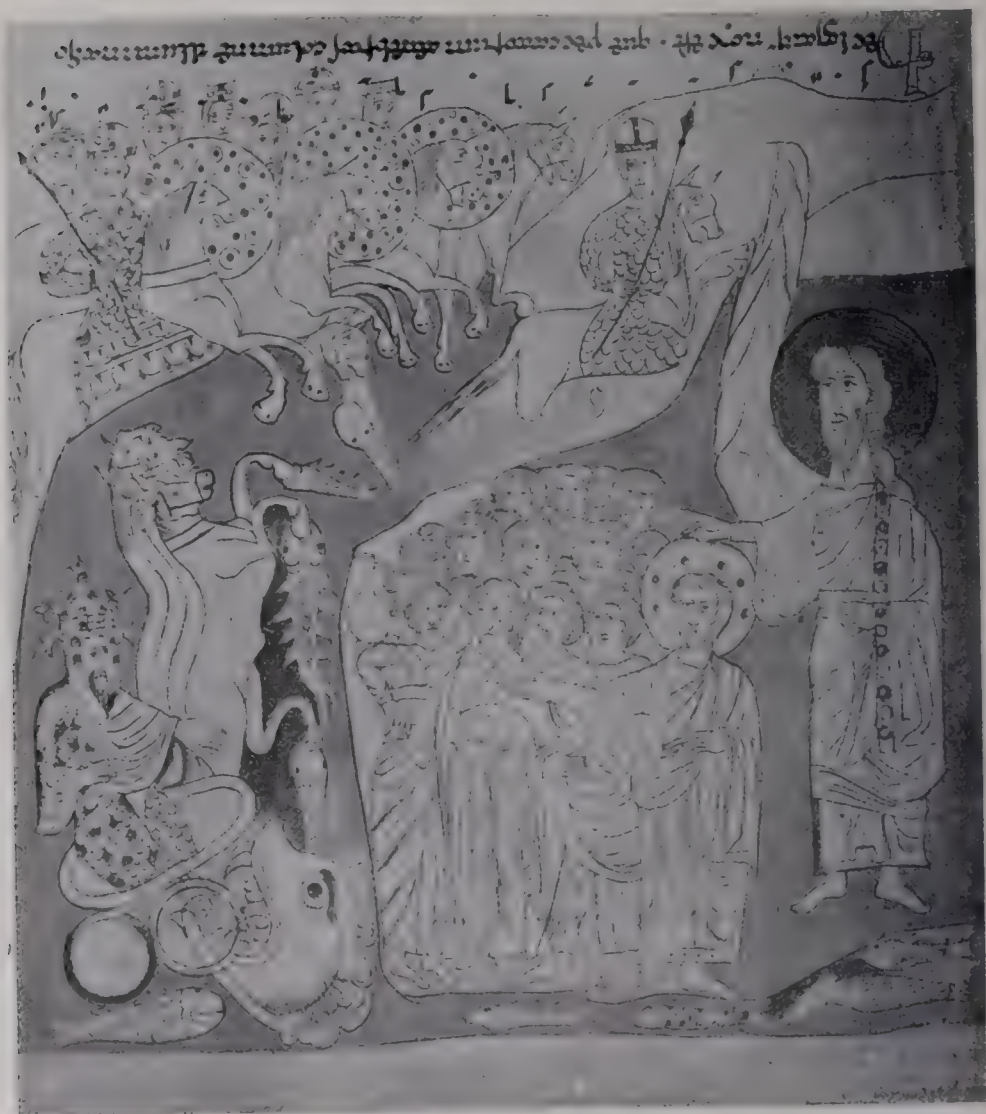



Fig. 676 — Gaeta, Cattedrale. Miniatura dell'*Exullet*

che toglie dal limbo i primi progenitori presso quella del mistero dell'Annunziazione (fig. 680). Nel rotulo Barberini si vede conforme all'invenzione bizantina Cristo traente il padre Adamo dalla folla affannosa del limbo, mentre le porte dell' inferno, le viti, i catenacci sono caduti al suolo: il Redentore calpesta il

demone, e dietro a lui s'affollano i profeti in séguito del Battista e di Davide. Non contento di tutto ciò, il miniatore del rotulo Barberini figurò Adamo ed Eva nel paradiso terrestre,

Fig. 677 - Salerno, Cattedrale. Sagrestia - *Exultet*, VIII parte

ignudi, tra alberi di palma e verdi cespugli, mentre il serpente porge il frutto proibito alla madre de' viventi, che l'appressa alle labbra di Adamo. Ciò per illustrare la frase del

canto proibito da Ugone, abate di Cluny: « O maravigliosa condiscendenza della tua pietà verso di noi! O inestimabile bene prodotto dalla tua carità! Sacrificasti il Figlio tuo per redimere il tuo schiavo! Certo fu necessario il peccato di Adamo perchè fosse cancellato dalla morte di Cristo. O colpa fortunata, che meritò di avere un sì grande ed eccelso Redentore! O notte beata! Essa sola fra tutte meritò di sapere

Fig. 678 — Gaeta, Cattedrale. Miniatura di uno degli *Exullet*

il giorno e l'ora in cui Cristo risorse dall'inferno. Di questa notte si scrisse: " Come di giorno essa sarà luminosa, e la " notte mi illuminerà per la mia salvezza. „ Difatti il sacrificio di questa notte fuga il delitto, lava le colpe, rende l'innocenza ai decaduti e l'allegria agli afflitti, scaccia l'odio, prepara la concordia e fa curvare gl'imperi. Nell'occasione di questa notte dunque ricevi, o Padre santo, l'olocausto di

questo cero, composto del prodotto delle api, che la Chiesa sacrosanta presenta per mano de' suoi ministri ». A questo punto in molti *Exultet* è la rappresentazione delle api, degli apiarî, della raccolta del miele. « Già conoscemmo », soggiungevasi, « i meriti del cero che il fuoco ardente brucia in

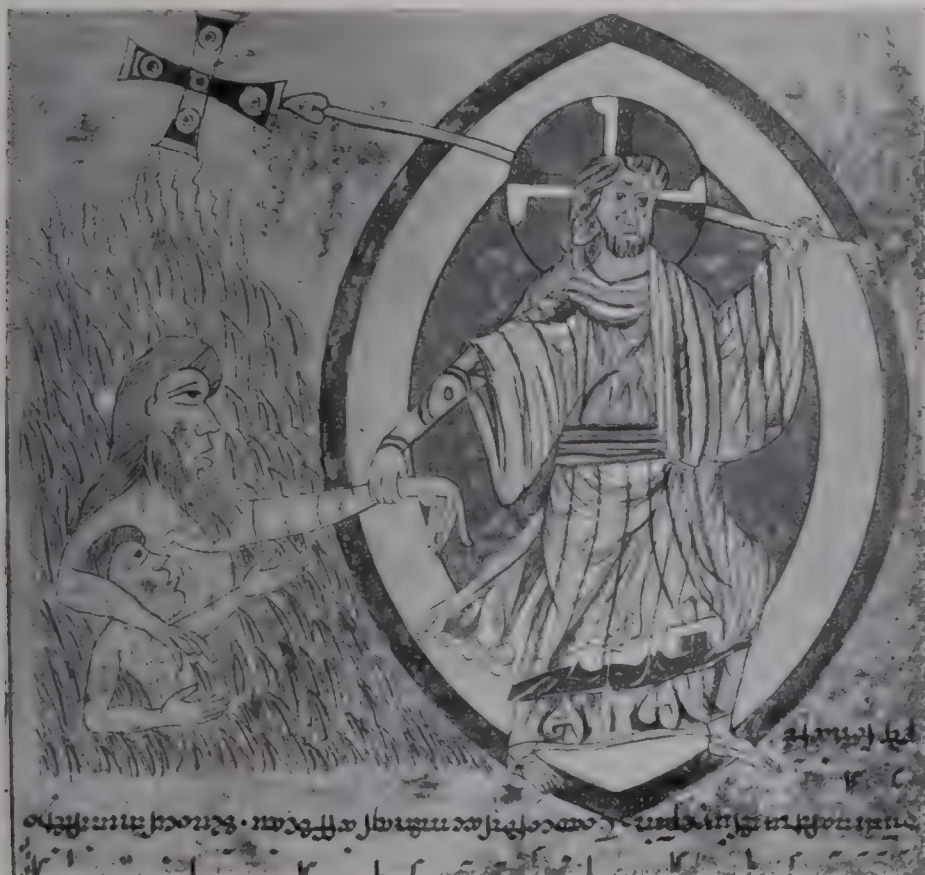



Fig. 679 — Gaeta, Cattedrale. Miniatura di uno degli *Exultet*.

onore di Dio; e questo fuoco può dividersi in varie parti senza che ne riceva detrimento la luce ch'esso genera; si alimenta nel liquefarsi della cera che la madre ape produsse nella sostanza, causa di questo prezioso splendore. L'ape è inferiore a tutti gli altri animali soggetti all'uomo. Molto piccola di corpo, riempie il suo petto angusto di grande laboriosità: è debole di forze, ma forte di volontà. Essa ha esplorato i

mutamenti delle stagioni, e fabbrica la casa d'inverno che la bianca brina ricopre; e quando il tempo moderato disgela il crudo seno del verno, le api escono subito al lavoro, e si spargono per i campi, fermandosi su le zampe sospese per coglierví una parte della corolla dei fiori, e volando poi, cariche de' loro cibi, al loro luogo di ritrovo, ove altre api con arte inestimabile costruiscono con tenace glutine le cellule, altre condensano il miele fluido, altre tramutano in cera i fiori, altre partoriscono, altre racchiudono il nettare raccolto. O veramente beata e mirabile ape, cui basta la madre alla procreazione! Così concepì la Santa Vergine Maria... ».

Questo lungo elogio delle api nel preconio pasquale fu creduto superfluo da alcuni vescovi, che lo tolsero, pur conservando la comparazione della verginità. Il miniatore del rotulo di Salerno ha riprodotto un grande albero innanzi agli alveari, con le api che gli ronzano intorno; e poi la figura della Vergine, paragonata all'ape, sul trono, col Bambino sulle ginocchia, inchinata da due angioli (fig. 681). Nell'*Exultet* Barberini volano le api in un campo sparso di fiori, formano grappolo sopra un albero, sciamano tutt'attorno, mentre un contadino taglia con una roncola il ramo dell'albero da cui esse pendono raccolte intorno ai favi; un altro più in basso solleva un secchietto vicino allo sciame, per addormentarlo con la mistura di miele e vino che doveva esservi dentro, e farlo poi posare entro una cassa da pecchie. Altri due contadini raccolgono il miele e la cera: aperta un'arnia, l'uno distacca con un coltello le cellette, che fa cadere in una concola; l'altro appresta un boccale per raccogliere il miele che può uscire dalla concola stessa. Nel rotulo di Bari ronza uno sciame d'api tra le piante sopra un prato fiorito; tre contadini si preparano a raccogliere il miele in tre casse. Così s'illustrò la poesia ritmica dell'*Exultet*, piena di reminiscenze virgiliane. Nel rotulo frammentario di San Lorenzo del Piceno (fig. 682) e in quello di Sorrento, per meglio spiegare la frase *Sicut sancta concepit virgo Maria, virgo peperit et virgo*

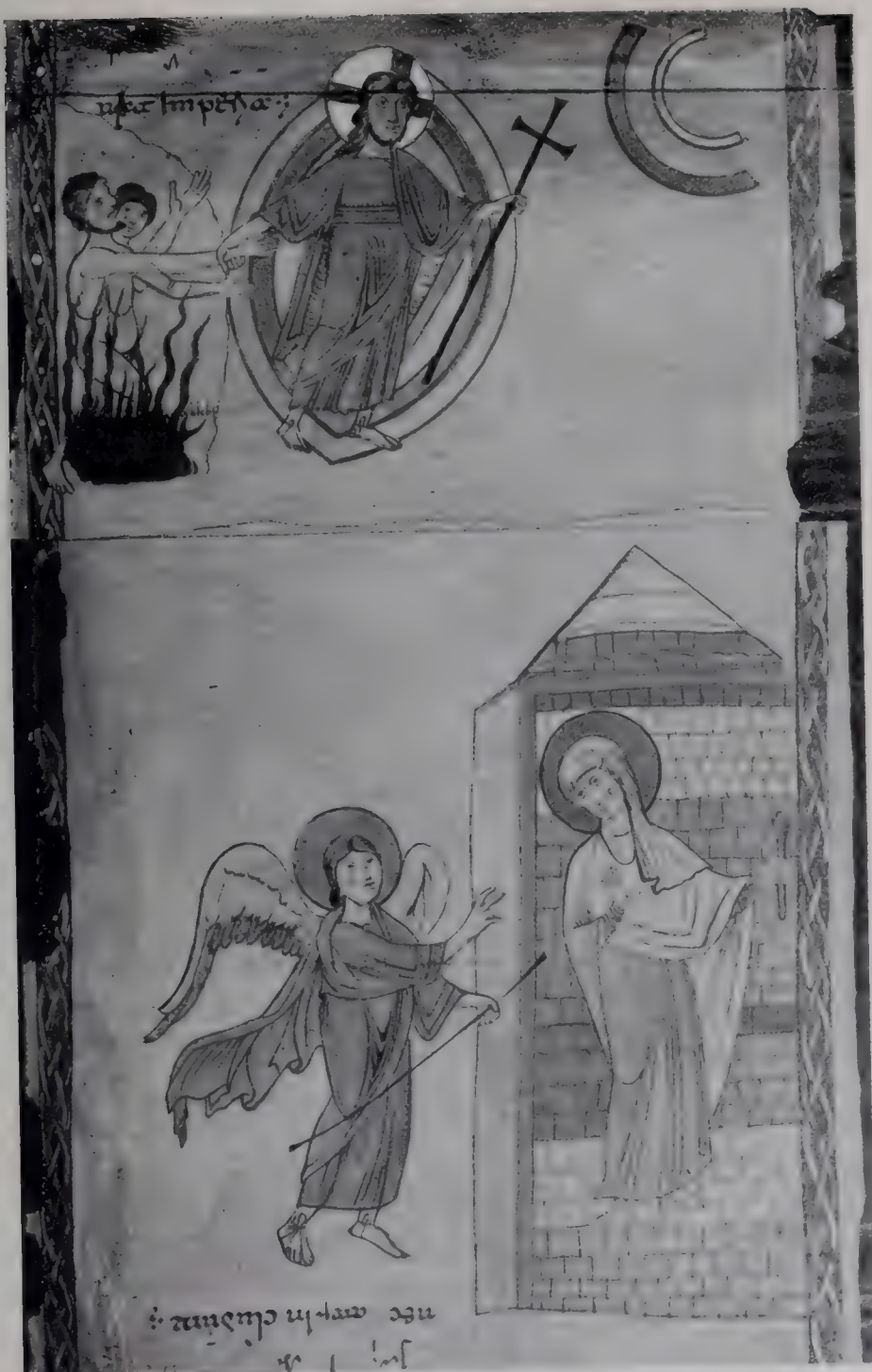



Fig. 680 — Capua, Cattedrale. Miniatura dell'*Exultet*

permansit, il miniatore rappresentò la scena della Natività di Cristo col Bambino lavato dalle ostetriche e in culla

Fig. 681 -- Salerno, Cattedrale. Sagrestia - *Exultet*, IX parte

riscaldato dagli animali, con la stella che s'irradia sulla culla divina, con i pastori chiamati dall'angiolo, e fece volare attorno le api, uscenti da due arnie.

Dopo queste scene si rivede il cero pasquale. « Preghiamo te, o Signore », canta l'arcidiacono, « perchè questo cero, consacrato in onore del tuo nome, allontani sempre la caligine della notte ». Come nell'*Exultet* beneventano della Biblioteca Vaticana e nel casanatense, si vede in quello di Salerno il cero pasquale acceso, e intorno sacerdoti e cherici, in alto la mano di Dio benedicente. Quello di Capua ha l'arcidiacono

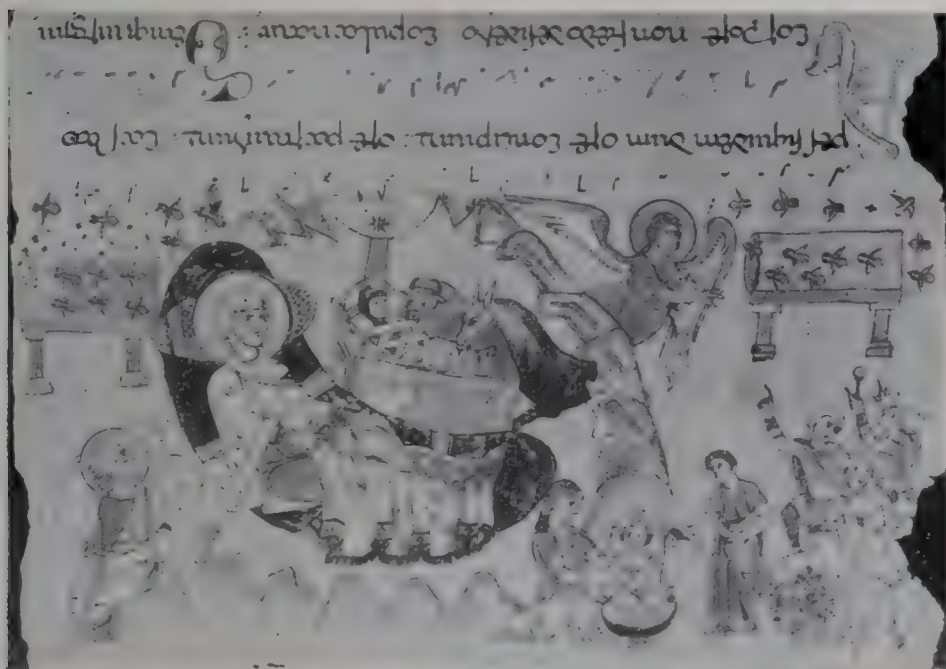



Fig. 682. – San Lorenzo del Piceno. Frammento di *Exultet*

sopra un ambone col rotulo disteso, mentre sacerdoti e cherici, duci e popolo, passano in processione.

Infine l'*Exultet* si chiude con la preghiera che il clero e il popolo goda pace e sia conservato nel gaudio pasquale. Nel rotulo barberiniano è rappresentato il voto del levita con le figure del papa e degli ecclesiastici che lo assistono, dell'imperatore e dei conti. Nel rotulo casanatense in mezzo sta un re, attorno cortigiani, scudieri e popolo. In uno di Gaeta (fig. 683), l'arcivescovo e il clero a' suoi lati. In questo di Salerno (fig. 684), prima l'arcivescovo innanzi alla cattedrale,

seduto in cattedra, con ecclesiastici attorno; poi una regina in trono sotto un baldacchino, recante un globo nella sinistra e lo scettro nella destra, circondata da genti devote a schiere.

Fig. 683 — Gaeta, Cattedrale. Miniatura di uno dei due *Exultet*

Spiegato così interamente il rotulo di Salerno, sarà facile riconoscere l'importanza delle rappresentazioni che ci rivelano lo sforzo inventivo degli artisti dei conventi del Mezzogiorno nell'età romanica.

La traduzione in forma rappresentativa del canto delle api, delle cerimonie pasquali, della gerarchia ecclesiastica e civile, ci dà pagine veramente nuove del pensiero popolare. L'arte carolingia presta ancora le sue forme all'allegoria della Terra; ma questa non è più immagine di dolore ai piedi della croce, bensì di redenzione, di gaudio, di luce, madre benigna di tutti gli esseri. L'arte bizantina fornisce immagini bibliche

e sacre, ma uno spirito nuovo dà loro movimenti arditi, espressioni di tenerezza, caratteri di realtà.

Con gli *Exultet* abbiamo potuto spiegarci come nel pulpito di Ravello si ponesse un busto che, in onta a ogni idea

Fig. 684 — Salerno, Cattedrale. Sagrestia - *Exultet*, X parte

liturgica, era stato supposto di Sicligaita Rufolo, e rappresenta invece MATER ECCLESIA, la sposa di Cristo, coronata

di verdi piante. Ancora con quei rotuli potremo spiegarci le sculture dei candelabri di Capua e di Sessa Aurunca, nel chiostro di Santa Sofia di Benevento, e la mirabile porta in bronzo di questa città, chè in tutta l'arte di una regione, qualunque sia la materia in cui si suggella, si riconoscono le stesse idealità.

Il più antico *Exultet* è quello di Bari, perchè reca l'immagine di Costantino XI Ducas (1059-1067), e di suo figlio Michele, come il ricordo di papa Alessandro II (1061-1073) e dell'arcivescovo Ursone di Bari. Lo Schlumberger è quindi di parere ch'esso sia di poco anteriore all'anno 1067;[1] ma il vescovo Urso sedette in cattedra dal 1078 al 1089. Il rotulo di Bari dovette essere eseguito in questo periodo, quando però i nomi di Alessandro II e di Ursone non siano, come notammo, in una glossa posteriore. Del resto, però, nell'invocazione dell'*Exultet* è parola anche del duca Roberto di Puglia e di Calabria, che regnò dal 1057 al 1085. Tutto quindi concorre a far ritenere ch'esso sia stato eseguito verso l'anno 1067. Il rotulo di Mirabella Eclano, composto di due manoscritti diversi nella formula del testo e nell'opera di minio, sono probabilmente dell'XI secolo. Quello della cattedrale di Capua, i tre di Gaeta, il beneventano della Biblioteca Vaticana, uno che era nella badia di Fondi, i due cassinesi del British Museum e della Biblioteca Barberiniana, quello di Sorrento alla Bibliothèque Nationale, l'altro della Casanatense, per ultimo il rotulo di Salerno, formano un gruppo eseguito nei conventi benedettini, che va dall'XI secolo al principio del XIII. A quest'ultima data appartiene l'*Exultet* di Salerno, per la semplificazione sempre maggiore della parte simbolica e per la distribuzione più complessa e ordinata delle scene. Infine da quel gruppo derivano il bel frammento della Biblioteca Vaticana (lat. 3784), la copia di un originale perduto della Biblioteca di Napoli e i due del Museo Civico di Pisa.

[1] Il Bertaux, nell'opera in corso di stampa, dice che il rotulo fu miniato avanti il 1028, secondo l'ipotesi di Nitti de Vito (*Cod. dipl. barese*, I, pag. 215).

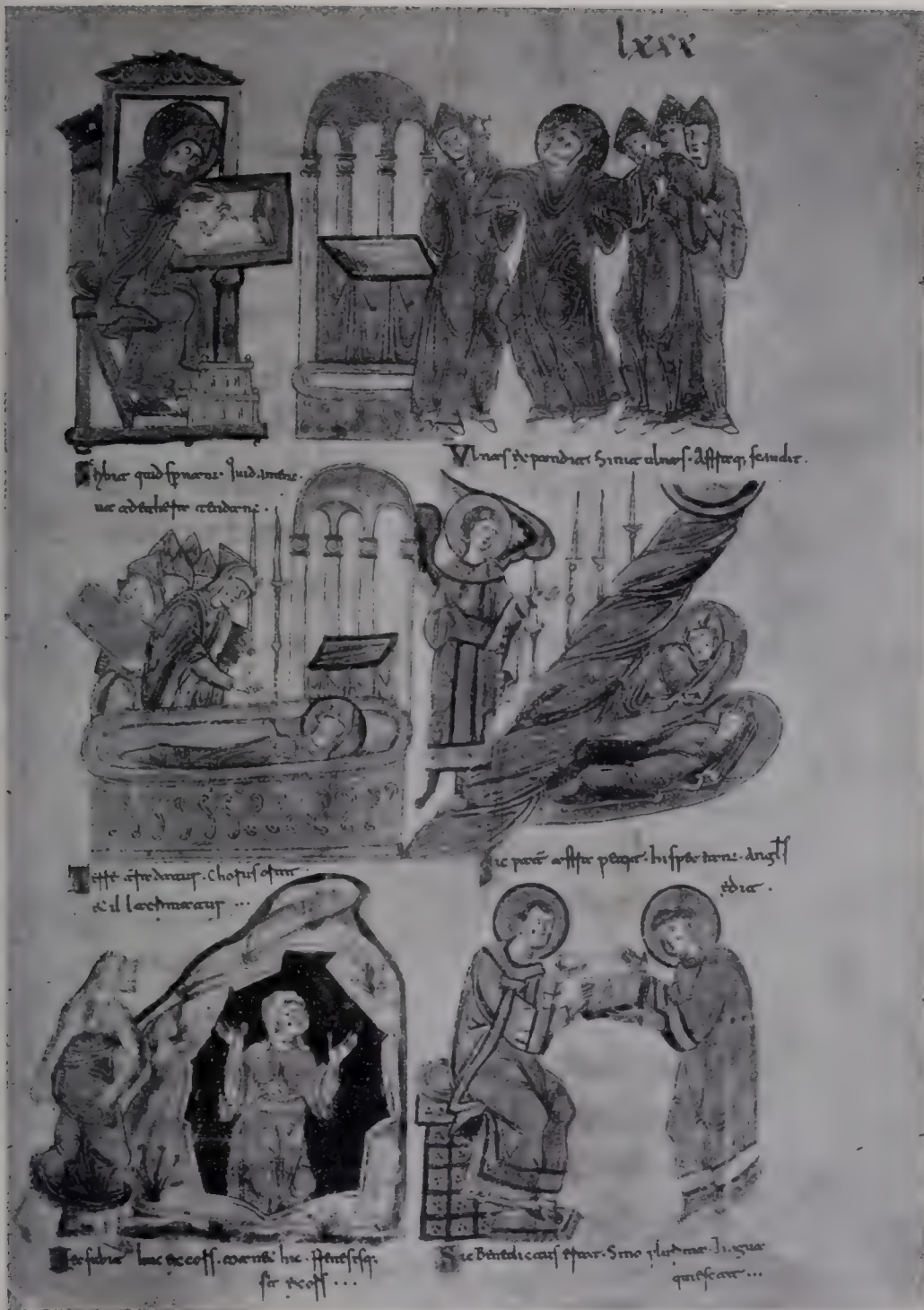



Fig. 685 — Roma, Biblioteca Vaticana. *Vita Sancti Benedicti*, ms. vat. lat. 1202, fol. LXXX

Quasi tutti gli *Exultet* sono opere assai ordinarie di monaci ignari delle regole d'arte, che s'ingegnavano a preparare i rotuli per servire alla festa, perchè il pubblico vedesse anche di lontano le grosse figure del rotulo steso dall'alto dell'ambone.

Uno de' migliori è il più antico, quello dell'archivio del duomo di Bari, di scrittura beneventana, con l'iniziale cassinese alla parola *Vere*, e con la figura del Redentore, unita a quell'iniziale, che pare studiata da uno smalto bizantino. E bizantino o dai Bizantini educato fu probabilmente il miniatore, che scriveva nomi in greco intorno ai clipei del margine, e faceva bruciate le carni delle figure vestite color giallo arancio. Anche notevole è il rotulo beneventano della Biblioteca Vaticana (n. 9820), che il Bradley[1] e altri credettero miniato da *Eposius*, mentre la scritta che ha dato luogo alla supposizione devesi leggere: IOHS PBR ET | *pr*EPOSI | *t*US.

E migliore è il rotulo barberiniano dalle miniature che paiono xilografie colorate.

Sopra tutti questi manoscritti eccelle la « Vita Sancti Benedicti » (vat. lat. 1202) dell' XI secolo, dell'età dell'abate Desiderio, come si può indurre da un carme premesso al codice. Le miniature hanno eccesso di minio; le carni delle figure, sempre viste di tre quarti, sono verdastre nelle parti in ombra, con pomelli e archetti rossi nelle guance. Il verde e il viola dominano, e tra questi colori stride il minio in contrasto con l'azzurro, il bianco e i chiari sono ottenuti di frequente lasciando scoperta la pergamena.

Questo modo di coloritura mostra scarso influsso bizantino, così come si vede pure nel Regesto di Sant'Angelo *in Formis*. Anche l'espressione è d'una vivezza non solita nell'arte bizantina, come si mostra nella nutrice di San Benedetto, quando gli presenta il vaso rotto; nella morte del santo, quand'egli, alzate le braccia al cielo, vacilla (fig. 685); e nella

[1] BRADLEY, *Dictonary of Miniaturists*, 1887-1891.

deposizione del santo nel sarcofago, dov'è un monaco in atto pietosissimo.

Un altro codice ci fornisce invece il più perfetto esempio dell'influsso bizantino sulla miniatura dell'Italia meridionale,

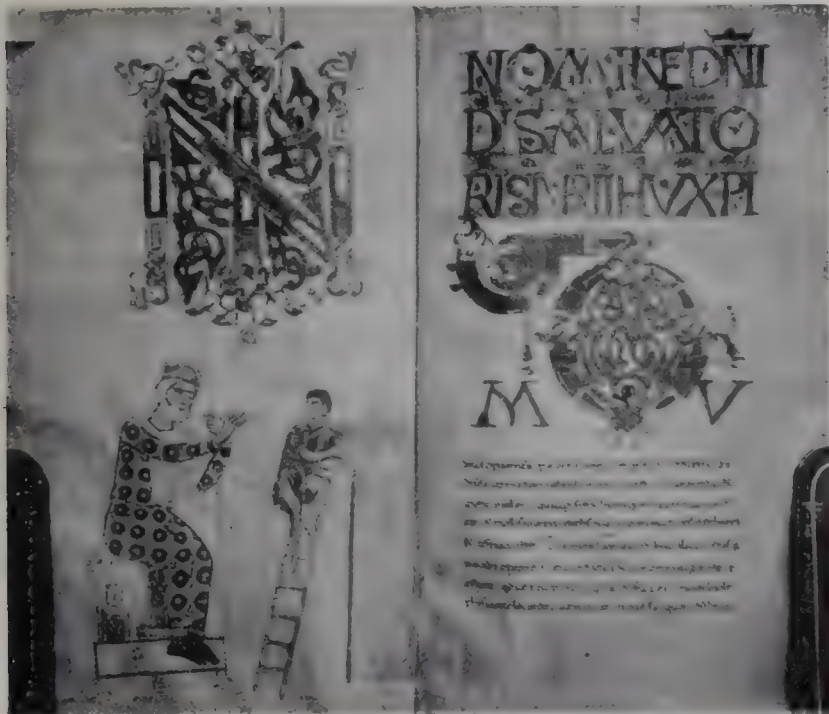



Fig. 686 — Roma, Biblioteca Vaticana. *Chronicon Ecclesiae Sanctae Sophiae*

ed è il *Chronicon Ecclesiae Sanctae Sophiae* (vat. lat. 4939), manoscritto beneventano dell'anno 1119, come si ricava da una nota a carte 26 v. Vedasi la riproduzione a foglio 28 v., dove si rappresenta Arichi in atto d'ordinare la costruzione della chiesa di Santa Sofia (fig. 686); e l'altra che figura Ottone imperatore trionfante (fig. 687).

Vi è una gaiezza di colori, una ricchezza tale di forme, da non lasciar pensare che ne fosse autore un benedettino, e vi sono delle raffinatezze, come quella di estinguere i crudi dei lumi bianchi mescolandoli con azzurro, non vedute mai in un benedettino. Benedettino fu invece chi continuò poco abilmente con le sue miniature il mirabile saggio.

Altri codici ci mostrano lo sviluppo della miniatura a Montecassino. Dalle due raccolte di omelie del 1072, segnate col nome del monaco Leone, con grandi iniziali monogrammatiche,[1] si passa al codice di Desiderio, già citato, al breviario dell'abate Oderisio nella Biblioteca Mazzarino a Parigi (1098), al Regesto di Sant'Angelo *in Formis* nella Biblioteca di Montecassino (1137-1166). Ma non si può dire che dal codice di Desiderio vi sia stato un progresso. Altri conventi del Mezzogiorno, quello di Cava de' Tirreni col « Codex Legum longobardorum » (1004), con qualche tocco di minio nelle figure barbare; e l'altro « De septem sigillis », del 1227, miniato grossamente secondo la maniera comune degli *Exultet*, non attestano che si raggiungesse in qualche modo nè la finezza del codice di Desiderio, nè lo splendore di alcune miniature del « Chronicon Sancte Sophiae ». Nè gli « Evangelia graeca » del British Museum, scritti prima del 1189 (*Iure*, Empt. 5111), con riduzioni barbare di miniature bizantine, ci dànno un miglior saggio d'arte. L'influsso bizantino rimase, come in tutte le manifestazioni pittoriche, anche dopo trascorsa l'età romanica; ciò si vede finanche in un manoscritto gotico del XIV secolo, « Vita Sanctorum Patrum », già appartenente al monastero di Santa Croce in Gerusalemme (vat. lat. 375), opera di un maestro che nelle illustrazioni marginali (fig. 688) sembra derivare dalla scuola del miniatore che illustrò il Giovanni Climaco della Vaticana. Anche le iniziali presentano una forma tutta diversa da quella filigranata, propria ai manoscritti gotici, sono ancora però del tipo del XII-XIII secolo, bensì con ornati originali a fiori e a racemi.

In un codice profano, « De arte venandi cum avibus », dell'imperatore Federigo II, che reca aggiunte di Manfredi,[2] al qual tempo, circa il 1260, appartengono le miniature (Biblioteca Vaticana, pal. lat. 1071), ancora si manifesta l'influsso bizantino, e nella figura di re Federigo e in quella de' suoi

---

[1] PISCICELLI, *Paleografia artistica di Montecassino*, 1877.

[2] Così ha constatato, leggendo il codice, il dott. Pietro Toesca.

Fig. 687 — Roma, Biblioteca Vaticana *Chronicon Ecclesiae Sanctae Sophiae*

uccellatori. Mirabilmente esatto nel riprodurre gli uccelli, fa pensare ch'egli siasi educato nello studio di un codice, come il Dioscoride di Vienna, o di una copia di esso,[1] anche delle rappresentazioni saracene di uccelli, quali si vedono a penna sulle cassettine d'avorio, esempio in quella della Cappella Palatina a Palermo.

Fig. 688 — Roma, Biblioteca Vaticana *Vita Sanctorum Patrum* (ms. vat. lat. 375)

A pag. 1 (fig. 689), là dove parla Federigo II (*Intentio vero nostra est manifestare in hoc libro de venatione avium ea quae sunt, sicut sunt*, ecc.), è figurato l'imperatore con i capelli biondi, la clamide azzurra, la tunica rossa, i calzari neri; il fondo delle pieghe è segnato con un tratto nero, accanto al quale è posto il colore, generale, molto denso, che si va schiarendo senza delicatezza nelle parti in luce.

A pag. 15 (fig. 690), nel testo è parola della migrazione degli uccelli; e il miniatore, inspirato da questo solo passo, effigiò

[1] Una copia dell'erbario di Dioscoride di Vienna è stata trovata da noi della Biblioteca Chigiana, segnata F. VII, 159.

Fig. 689 — Roma, Biblioteca Vaticana. *De arte venandi cum avibus*, pag. 1

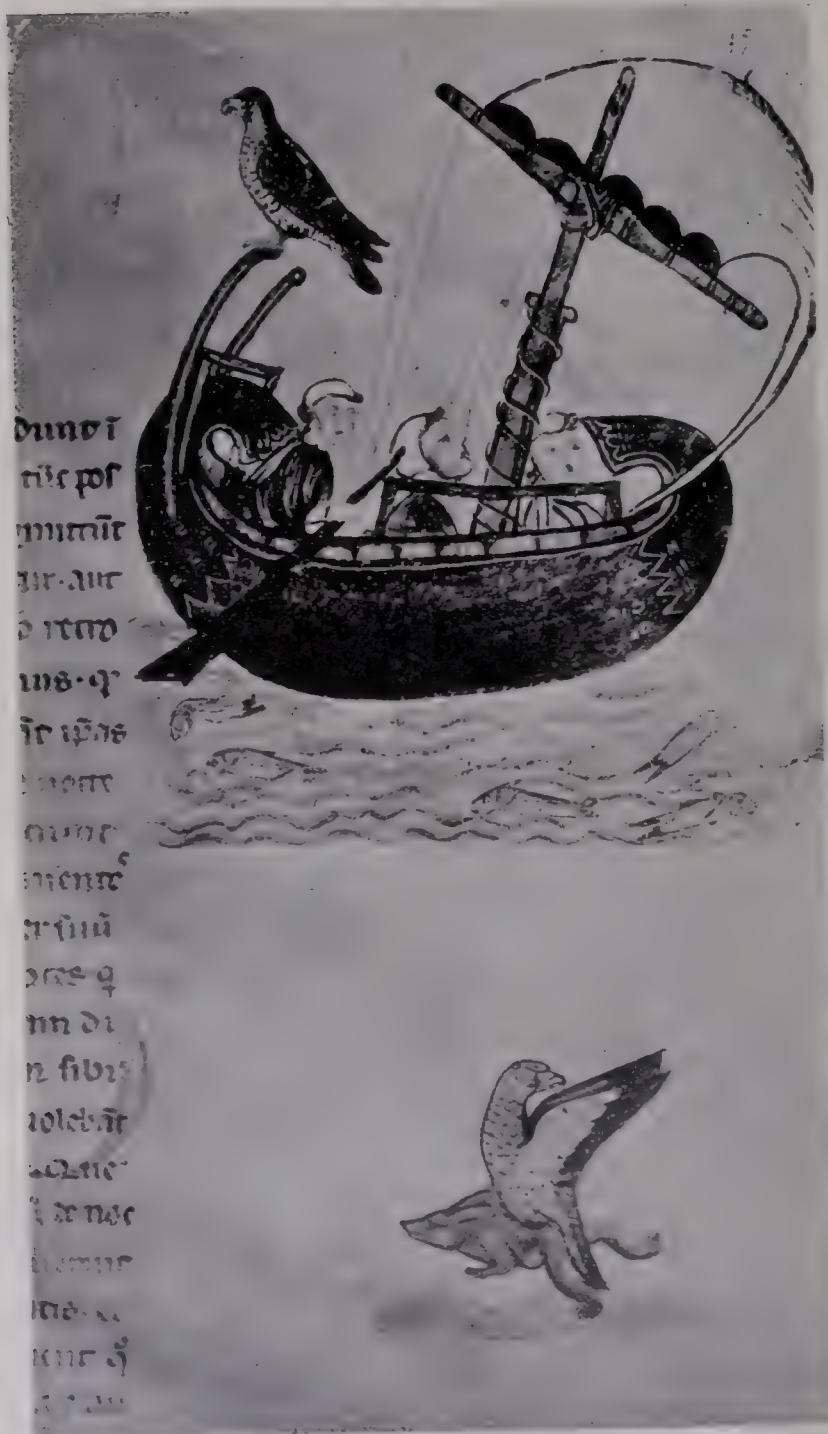



Fig. 690 — Roma, Biblioteca Vaticana. *De arte venandi cum avibus*, pag. 15

una nave nel mare in alto della pagina; un falco che ghermisce un leprotto, più in basso; e un volo di anitre, e di

Fig. 691 — Roma, Biblioteca Vaticana. *De arte venandi cum avibus*, pag. 37

gru sulle onde,[1] a piè di pagina. Sulla nave i cacciatori aspettano il passaggio degli uccelli, ma non prenderanno soltanto

[1] Vedi vol. II, fig. 277, pag. 393.

le gru naufraghe, perchè hanno il falcone. Le onde sono geroglifiche, segnate di nero, colorite di verde; la barca è bruna, le tuniche de' falconieri sono rosse e azzurre.

A pag. 37 (fig. 691) è il « Capitulum de maneriebus (*sic*) volaturum in avibus », dove lo scrittore trova acutamente

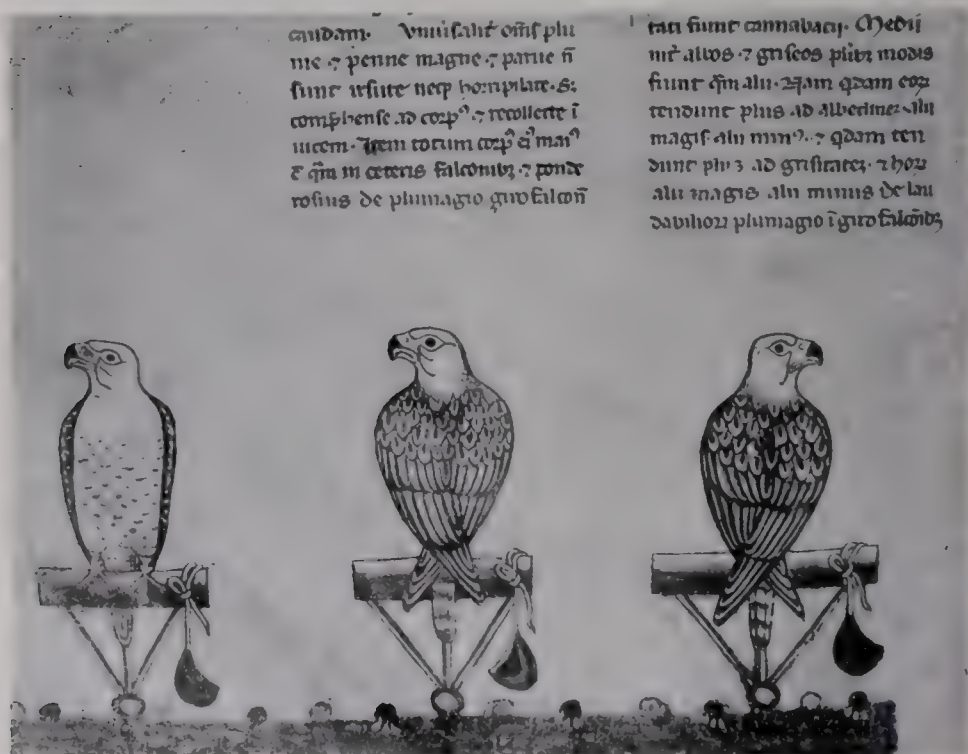



Fig. 692 — Roma, Biblioteca Vaticana. *De arte venandi cum avibus*, pag. 53

una ragione naturale di ogni maniera di volare nella struttura delle ali e nella disposizione delle penne; e il miniatore illustra le parole del testo, riproducendo gli uccelli nominati, cioè: *anser, avos, fulica, mergus, pluerius, phasianus, francolinus, coturnix, avos campestris, aquila, fruanus, milvus, albanus, ayro*. Mirabili i colori e la riproduzione delle penne, specie nel fagiano col collo verde cangiante, la testa avvivata di rosso, le penne solide, e nella coturnice, che è come un batuffolo di piume.

A pag. 53 (fig. 692), a illustrazione « De plumagio giri falconorum », il miniatore rappresenta de' falconi, studiandosi di riprodurre le penne col massimo naturalismo. Nel terreno verde spuntano fiori rossi e azzurri.

Sono ugualmente segnati i falconi a pagine 53 e 54 (fig. 693, 694), dov'è parola della qualità del girifalco e delle diverse razze dei falconi: sacri, gentili, pellegrini, ecc.

A pag. 68 leggesi il « Capitulum de modis tenendi eos et portandi super manus », e si vedono (fig. 695) sul terreno

Fig. 693 — Roma, Biblioteca Vaticana. *De arte venandi cum avibus*, pag. 53

tinto di verde, sparso regolarmente di fiori a macchie rosse, tre falconieri col viso segnato di nero in tutti i contorni, poi colorito di carminio ne' contorni stessi, di bianco nel mezzo, sì che talvolta i falconieri pare abbiano il volto infarinato.

A pag. 74 (fig. 696) trattasi « De sedilibus super quibus ponendi sunt falcones postquam de manibus deponuntur ».

La miniatura illustra appuntino il testo, determinando l'altezza d'una statura d'uomo che deve avere la pertica, il modo di legare il falco, ecc.

Il primo falconiere ha maniche di vivo azzurro, tunica a strie bianche, rosse e nere, berretto rosso con risvolti azzurri, cuffia bianca, calza di colore livido; il secondo ha tunica a strie rosse su fondo azzurro; ambedue hanno capelli fulvi; il falco è di color bigio, con le penne segnate di nero, meno le remiganti, sottolineate con strisce bianche.

A pag. 79 è parola « De mansuefactione falconum », cioè del modo di far sì che il falcone s'abitui ad esser toccato,

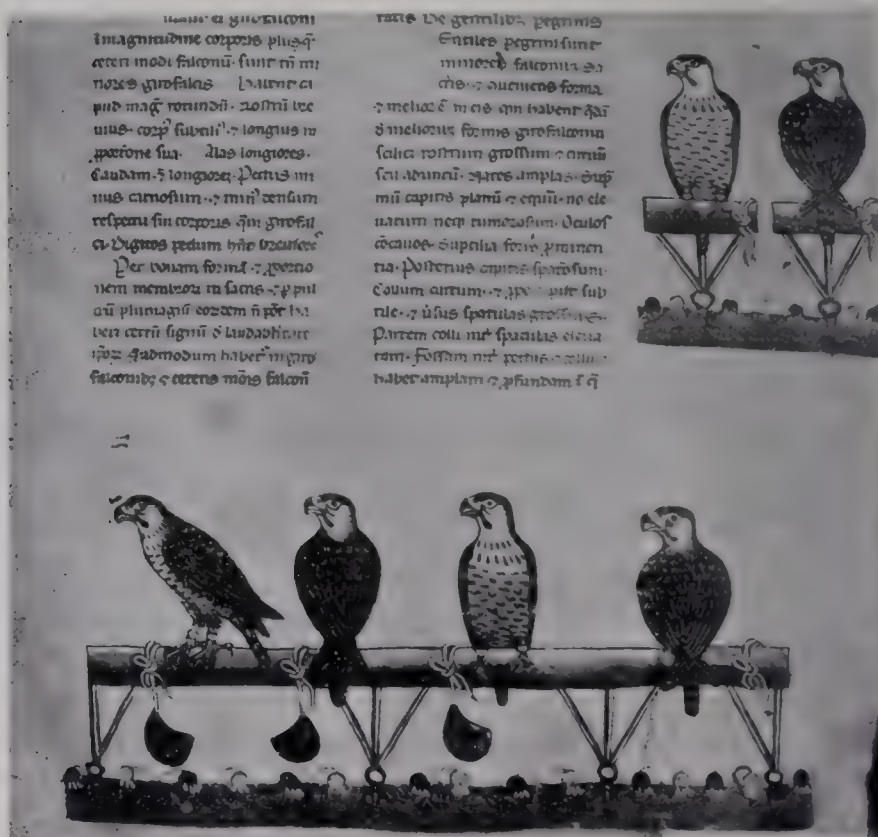



Fig. 60[illegible] — Roma, Biblioteca Vaticana. *De arte venandi cum avibus*, pag. 51

a non ispaventarsi de' rumori, a prendere il mangiame dalla mano del falconiere. Qui si rappresenta (fig. 607) un

falconiere con sopravveste a strie bianche, rosse e azzurre vivissime, che armonizzano col colore malvaceo delle maniche;

Fig. 695 — Roma, Biblioteca Vaticana. *De arte venandi cum avibus*, pag. 68

il secondo è vestito di color ruggine; il terzo di giallo aranciato molto vivo.

A pag. 103 (fig. 698) è il « Capitulum de signis falconum male portatorum », e il miniatore ha reso gli atti dei falchi che stanno a disagio sul pugno. Il terreno tinto di verde è sparso di cespugli con foglie pure verdi contornate di nero, a grosse macchie rosse e tonde di fiori irriconoscibili; i cavalli hanno gualdrappe e finimenti rossi; il primo falconiere ha la tunica color malva, il secondo azzurro-torbido.

Accenniamo infine alla miniatura che illustra il capitolo « De coloribus plumagiorum »,[1] con un airone contornato delicatamente di nero, colorito di cenerino che s'incupisce sul

[1] Essa è a pag. 32 del codice, e vedesi riprodotta a pag. 393 del vol. II, fig. 278.

dorso, ove le piume hanno qualche vigoroso tocco di bianco; gli occhi son rossicci, le gambe di color cenere-rossastro.

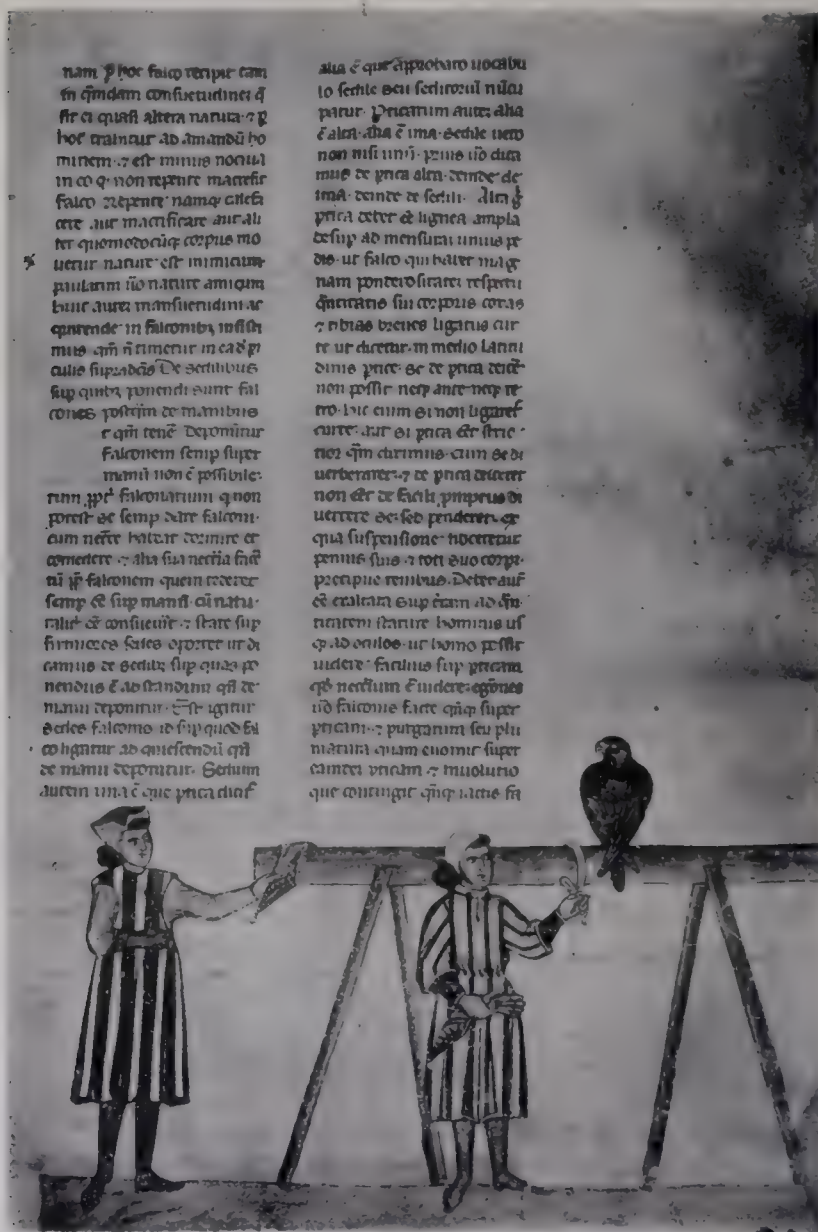



Fig. 696 — Roma, Biblioteca Vaticana, *De arte venandi cum avibus*, pag. 74

I due cigni sono coloriti di bianco puro e col becco giallognolo; le anatrelle hanno il becco giallicco, le piume cineree,

più bianche sotto il ventre e più scure sul dorso; queste e quelli navigano sopra onde torbide verde-nere, così come gli uccelli migratori della miniatura che riempie il basso della pag. 15, già citata.

Questi sono alcuni saggi del ricchissimo codice, composto da re Federigo II, scritto sotto la vigilanza diretta dell'imperatore, e con aggiunte di Manfredi, che vi si dice re di Puglia

Fig. 697 — Roma, Biblioteca Vaticana. *De arte venandi cum avibus*, pag. 79

e di Sicilia, quindi posteriore al 1258, data dell'incoronazione dello stesso Manfredi, e anteriore al 1266, data della morte.

Il manoscritto è dunque anteriore alla dominazione angioina nell'Italia meridionale; e lo dimostra anche il carattere romanico di alcuni edificî in esso riprodotti e la scrittura gotica del testo con forme proprie del principio della seconda metà del secolo XIII. Le miniature che riproducono animali sembrano derivare dall'arte dei Bizantini, che ornarono tavole canoniche nei codici e coprirono di musaico la torre di Santa Ninfa nel palazzo di Palermo; ma nelle figure le particolarità più salienti della miniatura bizantina (l'uso, ad esempio, delle luci sovrapplicate) appaiono di rado. I colori vivissimi delle

vesti sono invece lumeggiati con varî gradi di tinta, non con luci bianche. I falconieri hanno tuniche variegate di bianco, di rosso e di azzurro denso (cfr. con una miniatura degli Ottateuchi vaticani), di panno *vergato*, quale usavano appunto i

Fig. 698 — Roma, Biblioteca Vaticana. *De arte venandi cum avibus*, pag. 103

donzelli della corte di Federigo e quale si trova anche riprodotto negli affreschi d'Anagni.

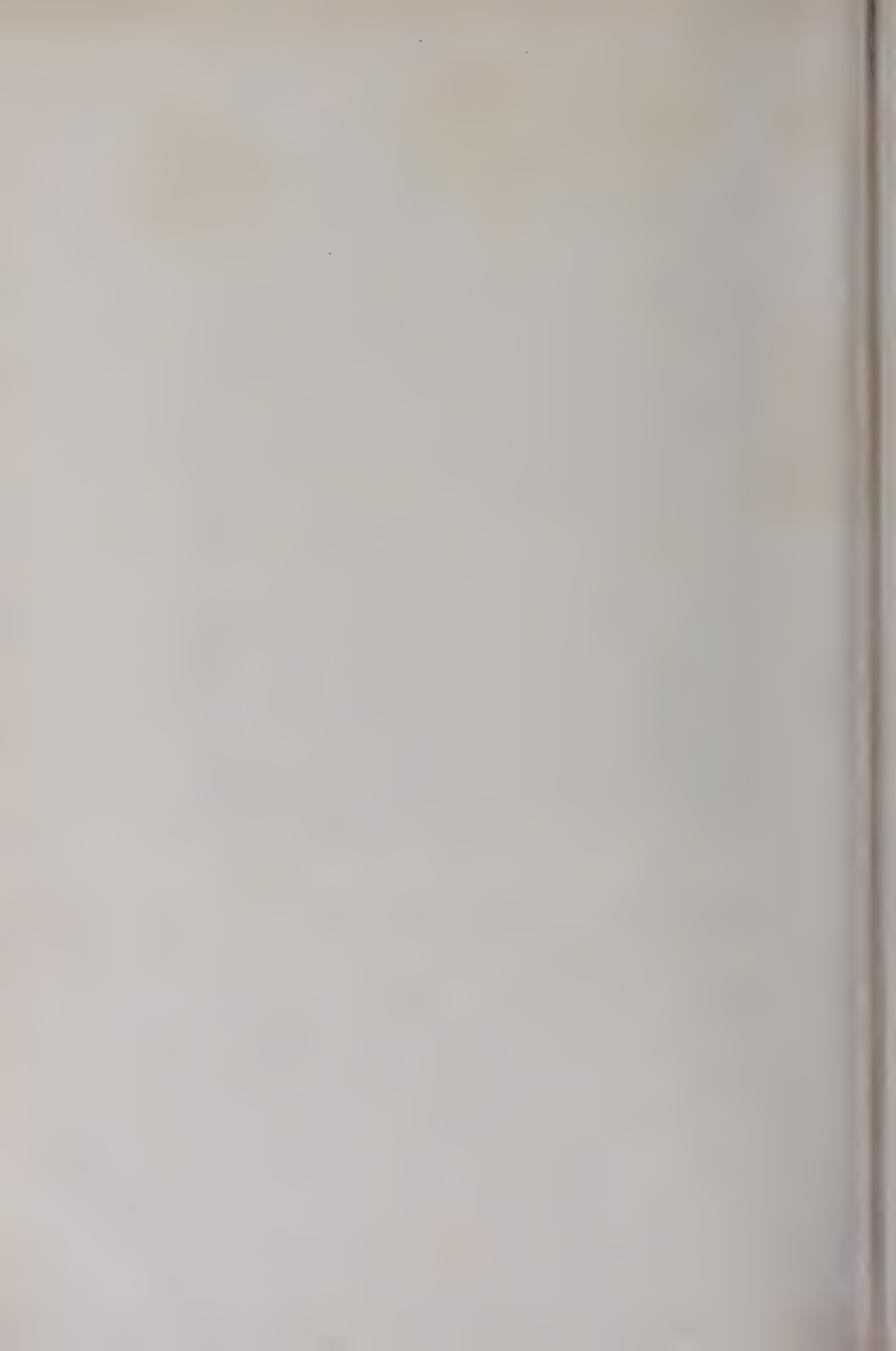
* * *

I pavimenti a musaico dell'Italia meridionale non differiscono molto da quelli dell'Italia superiore, quando non sono a disegno geometrico.[1] In alcune chiese, come a Sant'Adriano

[1] Vol. II pag. 433 e seg.

presso San Demetrio Corona, in quella del Patir presso Rossano, nel coro della basilica di San Niccola a Bari, vi sono dischi con rappresentazioni d'animali; nella cattedrale di Otranto e nel distrutto duomo di Brindisi, animali, scene bibliche, l'ascensione di Alessandro, re Arturo e altri eroi del ciclo bretone.

Frammenti di musaici con scene bibliche si vedono a Trani: Teseo col Minotauro nel labirinto, come a San Michele di Pavia, nella chiesetta di San Giovanni al sepolcro in Brindisi, ora adibita a Museo.

Le rappresentazioni ricavate dal ciclo bretone fanno riscontro con le altre di Reggio Emilia e di Piacenza, e derivarono pure dai racconti giullareschi, prima che la materia di Bretagna trovasse consacrazione ne' poemi. Abbiamo già veduto l'ascensione di Alessandro, nelle sculture antelamiche di Borgo San Donnino, oltre che in una lastra marmorea di San Marco; re Arturo, nella porta della Pescheria del duomo di Modena, e probabilmente nella simile di San Niccola di Bari. Nell'Italia del Mezzogiorno, sulle inferiori rive adriatiche, corse quindi la stessa corrente d'idee del Settentrione, e il musivario ugualmente s'ispirò alle rappresentazioni proprie degli scultori.

III.

L'arte romanica nell' Italia centrale — L'architettura nel Lazio e in luoghi limitrofi — Basiliche romane — Campanili — Torri gentilizie — Castelli — Case — I Cosmati architetti e decoratori — Edificî monastici benedettini — L'architettura nell' Umbria e nelle Marche — L'architettura in Toscana — Diramazioni dell'architettura toscana in Sardegna — Pitture — Musaici — Miniature — Sculture de' marmorari romani — Sculture romaniche nell' Umbria e nelle Marche — Scultura toscana — Niccola d'Apulia.

Nel Lazio non abbondano gli esempî di architettura romanica, e si può dire che i principali appartengano al circondario di Viterbo. Viterbo stesso ne possiede nella cattedrale, in Santa Maria Nuova e in Sant'Andrea, dove rimangono, nonostante i rifacimenti, moltissime tracce della primitiva struttura, e nella chiesa di San Giovanni in Zoccoli interamente conservata.

Corneto Tarquinia vanta la chiesa di Santa Maria di Castello; Toscanella, San Pietro, più importante di tutte le contemporanee.

Narrasi che verso l'anno 1090 prese stanza in Viterbo un gran numero di Lombardi,[1] formando una specie di colonia che popolò i rioni di San Pietro e di Borgolungo. Fra questi vi erano anche muratori e scalpellini; altri ne seguitarono a venire in appresso; e nell'archivio trovansi contratti di lavori assunti da maestri muratori di città lombarde. Gli statuti delle arti e de' mestieri di Viterbo, benchè riformati nel XV secolo, sono di antichissima origine, e tra essi pare che

---

[1] Oddi, *Le arti in Viterbo*, 1882.

appartenga al 1110 lo statuto de' petrai, alla cui arte erano inscritti scalpellini, muratori, calciaiuoli, ecc. Ivi è fatta menzione speciale della festa di Sant'Ambrogio, e si prescrive che sia specialmente osservata dai maestri lombardi. Ciò indica come questi fossero numerosi a Viterbo. Probabilmente contribuirono alla riedificazione della chiesa di San Pietro in Toscanella, da assegnarsi alla fine del secolo XI, se si tien conto dell'iscrizione sull'altar maggiore, che lo dice consacrato nel 1093; ma i lavori dovettero continuare anche nel secolo XII, trovandosi nella rosa della facciata, nella porta principale e nella galleria sovrastante, le forme proprie degli artisti marmorarî romani di quel tempo, finanche nella rosa l'ornamento a musaico particolare de' Cosmati. [1]

Di tipo più prettamente cosmatesco è Santa Maria di Castello in Corneto Tarquinia. Una lapide posta nell'interno della chiesa, presso la porta maggiore, ascrive il principio della costruzione al 1121, regnante l'imperatore Enrico V, sedente sulla cattedra papale Calisto II; ma la chiesa preesisteva, secondo il documento citato dal Turriozzi nella sua storia di Toscanella. [2] Degli artisti che decorarono il tempio all'interno e all'esterno ha trattato ampiamente Giambattista De Rossi. [3] Due scultori di Roma furonvi chiamati: Pietro e Niccolò. Il primo fece la porta principale con i pilastri decorati in musaico, con una ricchezza che fa sembrare al confronto tanto povera e primitiva la porta con poche foglie e con intrecciature, eseguita più di un secolo prima a Sant'Elia presso Nepi (fig. 699). Sull'architrave della porta di Corneto (fig. 700) è un'iscrizione del 1143, nel quale anno fu eseguita; e un'altra sull'arco designa l'autore: PETRVS RANVCII. Nel mezzo della facciata è una finestra bifora, con i due archetti retti da una colonnina e inclusi in un arco mag-

---

[1] ETTORE GENTILI, *San Pietro di Toscanella*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1889, pag. 361 e seg.; RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda*, 1901, pag. 146 e seg.

[2] *Memorie istoriche della città Tuscania, che ora dicesi volgarmente Toscanella.*

[3] *Bullettino d'archeologia cristiana*, 1875, pag. 110 e seg.

giore, su cui è inscritto il nome dell'artefice NICOLAVS RANVCII. I due artisti erano dunque fratelli, figli di Ranuccio

Fig. 699 — Castel Sant'Elia presso Nepi, Chiesa di Sant'Elia. Porta minore

o Rainerio di Giovanni da Perugia, marmorario, che insieme col padre lavorarono a Santa Maria in Toscanella [1] e nel

[1] Il Promis (*Notizie epigrafiche degli artefici marmorarî romani dal X al XV secolo*, Torino, 1836) lesse sulla facciata di Santa Maria in Toscanella (?) le due iscrizioni: RANIERI IHIS PERVSINVS (sull'arco della porta principale); NICOLAVS RANVCIVS | CIV. | MAGISTER | ROMANVS | FECIT (nella bifora superiore). Nell'ambone della cattedrale

monastero di San Silvestro in Capite a Roma. [1] Nell'interno l'altare è coperto da un ciborio in cui solo gli epistilî sono antichi, e su questi è un'iscrizione dalla quale appaiono autori del ciborio stesso Giovanni e Guittone nel 1166, [2] e questi furono figli di Niccolò sopra ricordato, poichè a Ponzano, nella chiesa di Sant'Andrea, un'altra iscrizione sul ciborio [3] dice: ✠ NICHOLAVS CVM SVIS FILIIS IOHANNES ET GVITTONE FECERVNT HOC OPVS. Nella chiesa di Corneto c'è poi l'ambone del 1209, opera di Giovanni figlio di Guittone. Sono dunque i membri d'una stessa famiglia che per tre generazioni lavorarono nella chiesa di Corneto Tarquinia. [4]

Un'altra chiesa, con la porta mediana somigliante a quella di Santa Maria in Corneto, e più alla porta principale di San Pietro in Toscanella, è l'altra della cattedrale di Civita Castellana (fig. 701), segnata col nome di Lorenzo, capostipite di una famiglia di marmorarî: ha il timpano traforato, formante una mezza rosa, l'archivolto a corridietro di musaico, e gli stipiti a rettangoli con quattro tondetti a ogni lato, che richiamano le riquadrature de' musaici parietali romani, composte di gemme tonde e quadre. Lo studio del musaico parietale si manifesta anche nell'archivolto, dove il fregio geometrico a corridietro esce da una parte e dall'altra da un vaso.

Tre porte inquadrate di marmi si aprono nella facciata di

---

di Fondi si legge: TABVLA . MARMOREA . VITREIS . DISTINCTA . LAPILLIS . DOCTORIS . | STVDIO . SIC . EST . ERECTA IOHANNIS . | ROMANO . GENITI . COGNOMINE . NICOLAO.

[1] Quivi in una bifora si lesse l'iscrizione: EGO RAINERIVS CVM FILIIS MEIS NICOLAVS ET PETRVS HOC INCIPIMVS ET COMPLEVIMVS (*Archivio della Società Romana di storia patria*, 1880, pag. 375).

[2] . . . HOC . OP . NITIDVM . AVRO . ET . MARMORE . DIVERSO . FIERI . FECIT . PER . MANVS . MAGISTRI . IOHS . GVITTONIS . CIVIS . R . M . N. Probabilmente lo stesso Giovanni lavorò ad Alba Fucense col marmorario Andrea: CIVIS . ROMAN . DOCTISSIMVS . ARTE . IOHS . CVI . COLLEGA . BONVS . ANDREAS . DELVIT . HONNVS . HOC . OPVS . EXCELSVM . STRVSSERVNT . MENTE . PERITI . NOBILIS . ET . PRVDENS . ODERISIVS . ABFVIT . ABAS. Sull'iconostasi dell'altare si ripete il nome di Andrea: ANDREAS . MAGISTER . ROMANVS . FECIT . HOC . OPVS.

[3] E. STEVENSON, *Bullettino d'archeologia cristiana*, 1880, pag. 59.

[4] LUIGI DASTI, *Notizie storiche archeologiche di Tarquinia e Corneto*, Roma, 1878.

Civita Castellana: la minore, a sinistra, è recente; quella di destra è ornata d'una lunetta in musaico, col busto del Re-

Fig. 700 — Corneto Tarquinia, Chiesa di Santa Maria di Castello. Porta

dentore nimbato, col manto di tela aurea, con la destra benedicente, con il libro de' Vangeli nella sinistra.

Questa porta fu opera di maestro Jacopo, come si rileva dalla scritta appostavi: MA (*gister*) IACO ✠ *Ranerius Petri*

Rodulfi Fieri fecit ✠ BUS ME FECIT. La facciata della chiesa è preceduta da un portico, l'opera più completa e notevole dei Cosmati. Il nartice fu sostituito da una galleria, come a Roma

Fig. 701 — Civita Castellana, Cattedrale. Facciata

in San Giorgio in Velabro, ai Santi Giovanni e Paolo, a Santa Maria in Trastevere, a San Lorenzo fuori le Mura (fig. 702), secondo il tipo fornito sin dal IX secolo da Santa Cecilia in Trastevere.[1] Si è indicato sempre come d'età romanica il maestoso portico, formato di colonne e capitelli antichi; ma sulla trabeazione vi sono musaici con girari a rami d'oro o azzurri, croci dorate con l'A e l'Ω, teste vivamente colorate, con luci bianco-gessose, corrispondenti per tecnica al grande musaico dell'abside della basilica, e quindi il portico è dell'età di questo, cioè del secolo IX. Sul modello di esso Eugenio III edificò quello ora distrutto di Santa

[1] E. STEVENSON, *Mostra della città di Roma all'Esposizione di Torino del 1884*, pag. 176.

Maria Maggiore verso il 1153; ed è notevole come in queste costruzioni si trovi sempre il capitello ionico, e sia fine il modo con cui lo imitarono i Cosmati nel portico di San Giorgio in Velabro, in quello dei Santi Giovanni e Paolo, in due capitelli del quadriportico, del lato a sinistra, in San Clemente, e in altri discoperti sotto la cortina dei muri d'una casa in via di San Marco a Roma. Più primitivo è il modo con cui sono scolpiti quelli del portico di San Lorenzo in Lucina, a tutti quelli cosmateschi certamente anteriori. Nel portico di Civita Castellana è anche notevole il fatto della sua divisione in due parti per un grande arco mediano,

Fig. 702 — Roma, San Lorenzo fuori le Mura. Portico

specie d'arco trionfale, sostenuto da forti pilastri, con la fronte coronata orizzontalmente da una cornice simile alla trabeazione del portico. La chiave dell'arco è sormontata dall'agnello pasquale in altorilievo; nei pennacchi due aquile si appoggiano sopra mensole sporgenti; sulla cornice di

coronamento leggesi l'iscrizione: MAGISTER . IACOBVS . CIVIS . ROMANVS . CVM . COSMA . FILIO . SVO . CARISSIMO . FECIT (*hoc*) . OPVS . ANNO . DNI . MCCX.

Nella sagrestia si conservano due superbi riquadri marmorei (fig. 703, 704) che facevano parte in antico dell'iconostasi, ciascuno formato da una successione regolare in due file di quadrati di porfido e di serpentino, come nelle chiese di San Cesareo, di Santa Sabina, dei Santi Nereo e Achilleo, in Roma, nell'altare di San Francesco, in Sutri, fasciati di musaico, composto di marmi variati e incorniciati di marmo bianco; ai lati le colonne si appoggiano sù sfingi e leoni; lo zoccolo è ornato di musaici pure di marmo; nella gola superiore della cornice si ritrova esattamente l'antico ornamento a palmette che si vede nel vetusto architrave del tempio della Concordia a Roma, ornamento copiato anche nella decorazione dell'altare cosmatesco dei Santi Nereo e Achilleo, nei pulpiti di Santa Maria d'Aracaeli in Roma stessa, e nell'architrave del ciborio del duomo di Ferentino. L'iscrizione de' frammenti dell'iconostasi di Civita Castellana ricorda i due figli di Cosma:

✠ DEOD. ET LVCAS CIVES ROMANI MAGRI DOCTISSIMI HOC OPVS FECERUNT.

A Civita Castellana si trovano dunque gli artisti della medesima famiglia di marmorarî, della quale Lorenzo fu il capo, Giacomo, Cosma e i suoi figli furono i continuatori della scuola, che operò dal 1150 all'inizio del Trecento. Giacomo, quando lavorava a Civita Castellana, non era più giovane, perchè l'epigrafe chiama lui e il figliuolo *magistri doctissimi*. Incerti di data sono gli altri lavori di Lorenzo e Giacomo, quelli a San Pietro,[1] all'Aracaeli, a Subiaco, a Segni. Solo nel 1205 incontriamo Giacomo, che aveva compiuta la porta di San Saba; nel 1224, suo figlio Cosma ad

[1] De Rossi, in *Bullettino d'archeologia cristiana*, 1875, pag. 127.

Fig. 703 — Civita Castellana, Cattedrale. Iconostasi

Anagni, e, dopo il 1231, lo stesso co' figli Luca e Giacomo, a lavorare il pavimento della cripta di San Magno in quella città. L'arco maggiore di Civita Castellana è opera di Giacomo di Lorenzo, eseguita quand'egli già aveva un figlio che poteva degnamente partecipare ai suoi lavori, nell'anno 1210.[1] In una fascia di musaico del pilastro di sinistra del grande arco centrale c'è un frammento d'iscrizione da tutti tralasciato, tranne che dallo Stevenson, che lo supplisce così (*Iaco*)BVS LA(*ure*)NTII, e questo c'insegna come Giacomo cominciasse da solo il lavoro del portico, che poi compì col figliuolo.[2]

Le colonne del portico sono di marmi diversi, con capitelli imitati da quelli ionici dell'età classica. L'imitazione delle sculture classiche si manifesta evidente nei pilastri che reggono la cornice superiore dell'arco mediano e quelli dell'arco stesso, sormontati da capitelli in parte antichi e in parte modellati sull'antico. La sommità dell'arco è ornata di un'aquila che tiene il fulmine, simbolo di Giove tonante; e i capitelli e le basi sono un felice adattamento dello stile romano allo stile romanzo.

Al gruppo delle chiese di Toscanella, di Corneto Tarquinia e di Civita Castellana, che in molte parti ritraggono delle basiliche romane rinnovate dopo il Mille, e che furono abbellite per opera de' marmorarî romani detti Cosmati, clas-

---

[1] Crowe e Cavalcaselle (*Storia della pittura in Italia*, Firenze, 1886) congetturarono che l'iscrizione fosse stata mutilata dopo il MCCX; ma il musaico è intatto, e non c'è ragione, come ben dice lo Stevenson, a veder discordanza nella cronologia, o soverchia antichità nella data.

[2] Le iscrizioni relative a Lorenzo e a Giacomo, oltre quelle non riportate qui, vanno indicate: quella dell'ambone dell'Aracaeli in Roma: LAVRENTIVS CVM JACOBO FILIO SVO HVIVS OPERIS MAGISTER FVIT; l'altra a destra della porta principale di Santa Maria di Falleri: LAVRENTIVS CVM JACOBO FILIO SVO FECIT HOC OPVS; una terza nel tabernacolo della chiesa dei Santi Apostoli: ✠ LAVRENTIVS CVM JACOBO FILIO SVO HVJVS OPERIS MAGISTRI; una quarta che si leggeva nella basilica di San Pietro: ✠ HOC OPVS EX AVRO VITRIS LAVRENTIVS EGIT CVM JACOBO NATO SCVLPSIT SIMVL ATQVE PEREGIT; la quinta sulla porta di San Saba; ✠ ... HOC OPVS . DNO . IOHANNE . ABBATE . BENE . FACTVM . EST . P . MANVS . MAGISTRI JACOBI. ✠; la sesta sull'architrave del secondo ingresso al Sacro Speco a Subiaco: ✠ SIT . PAX . INTRANTI . SIT GRATIA DIGNA PRECANTI. ✠ LAVRENTIVS CVM IACOBO FILIO SVO FECIT HOC OPVS.

sifichiamo ancora la chiesa maggiore di Lugnano in Teverina nell'Umbria (fig. 705). La rosa della facciata, fiancheggiata

Fig. 704 — Civita Castellana, Cattedrale. Iconostasi

da due bifore, richiama l'altra di San Pietro in Toscanella, mentre il portico, retto da quattro colonne e ne' fianchi da due forti pilastri, sembra ricavato dall'altro di San Giorgio

in Velabro di Roma, e, per le aperture falcate sopra la trabeazione, da quello che precedeva la chiesa di San Michele Arcangelo, pure in Roma, e che si vede otturato sulla via di Santo Stefano Rotondo.[1]

* * *

A Roma, oltre il portico di San Lorenzo fuori le Mura (fig. 702), eretto l'anno 1216, quello di San Giorgio in Velabro

Fig. 705 — Lugnano in Teverina, Chiesa

(fig. 706) fa notar bene il passaggio dell'architettura dal XII al XIII secolo. È composto di quattro colonne e di due pilastri

[1] Nella costruzione dell'ospedale del SS. Salvatore si unirono la chiesuola di Sant'Andrea e quella di San Michele Arcangelo. Ciò tra il 1276 e il 1348. Cfr. MARANGONI, *Istoria dell'antichissimo oratorio o cappella di San Lorenzo nel patriarchio lateranense, comunemente appellato Sancta Sanctorum*, Roma, 1747.

angolari, reggenti la trabeazione dal fregio altissimo e nudo, soltanto con due teste leonine alle estremità.

Un altro portico è davanti alla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, edificata nel secolo IV e restaurata da Leone III.

Fig. 706 — Roma, San Giorgio in Velabro. Portico e campanile

La chiesa ha perduto nell'interno il suo tipo primitivo basilicale. Nelle mura esterne, verso il lato della salita di Scauro, restano ancora alcune parti dell'antico; però nell'abside la galleria che gira attorno mostra il tipo delle gallerie lombarde (fig. 707). Questa parte forse fu compiuta nel 1157, quando fu consacrata la chiesa, rifatta dai fondamenti da Giovanni Conte, cardinale titolare;[1] e a quell'anno, secondo il Forcella, appartengono il portico, che pure ha tante attinenze con quello di San Giorgio in Velabro, e il musaico che si vede nel pavimento, d'opera cosmatesca. La fabbrica però dovette

[1] MARTINELLI, *Roma ex ethnica sacra*, pag. 129.

durare gran tempo, se Alessandro IV soltanto nella Domenica delle Palme dell'anno 1256 consacrava l'altar maggiore.[1]

* * *

Come antenne di navi, in gran parte distrutte dell'età romanica in Roma, sono rimasti molti campanili, de' quali ci fornisce un tipico esempio quello di San Giorgio in Velabro (fig. 706) insieme con quelli di Santa Francesca Romana, di Santa Maria in Trastevere e di Santa Maria *in Cosmedin*. La costruzione del penultimo è assegnata a Innocenzo II (1130-1143), che fece ricostruire la chiesa e comporre il musaico dell'abside. È in muratura regolare di mattoni, comprese le cornici dei diversi piani, munite di piccoli medaglioni di marmo, come d'una bianca dentatura, e sono ornati da dischi di porfido e di serpentino. Sono pure di marmo bianco le colonne e i capitelli mensoliformi delle finestre bifore. Nelle cornici tra mensola e mensola sporgono mattoni ad angolo acuto, ora a **M**, ora con altri mattoni a bisettrice, come nel campanile di San Giorgio in Velabro, e sopra e sotto le mensole corrono altri mattoni a denti di sega, racchiusi tra due fasce piane, volti nella superiore in un senso e nell'inferiore in senso contrario, come due parti disgiunte di *opus spicatum*. Altra volta i mattoni si volgono a destra obliquamente, e a sinistra, partendo dal centro, come nel campanile di Santa Cecilia e nella trabeazione, stesa su pilastri e terzi di colonne simulanti un portico, della casa detta di Cola di Rienzo. Il campanile della basilica dei Santi Giovanni e Paolo è più ornato degli altri, a croci e a tondi di serpentino e di porfido, qualche volta con pezzi ricavati da colonne, a cui non fu tolta la curva cilindrica, ed anche da scodelle di ceramica orientale, come nel campanile di Santa Francesca Romana.

[1] Forcella, *Iscrizioni delle chiese di Roma*, X, pag. 6. L'iscrizione che ricorda la consacrazione dell'altar maggiore è ora perduta. Così quella riportata dal Martinelli non esiste più.

Questa forma di campanile, divenuta propria delle chiese di Roma e del Lazio, si ritrova a Tivoli, a Sermoneta, e si scorge ancora in quello di Santa Maria Maggiore in Roma, risarcito e arricchito da Gregorio XI nel 1376. Il mutar del tipo vedesi nel campanile della cattedrale di Viterbo, eretto nella seconda metà del XIII secolo, che presenta spiccato carattere

Fig. 707 — Roma, Santi Giovanni e Paolo. Abside

ogivale. Fino al primo piano è in muratura; negli ordini superiori in pietra concia di peperino, con fasce bianche e scure alternate, composte da cortine di travertino e di peperino.

Delle torri gentilizie romane rimangono, a esempio, quella degli Anguillara, che risale al XII secolo, più volte restaurata; l'altra delle Milizie, che appartenne agli Annibaldi, costruita al principio del secolo XIII, affine per la sua solida costruzione in muratura alla torre de' Conti, edificata verso quel tempo da Riccardo de' Conti, con la base composta di grandi massi di tufo presi da antichi edificî, in cui s'innalza-

vano muraglie cinte da merli. Era la torre più forte della città, tanto che il Petrarca la chiamò « turris toto urbe unica ».[1]

Nella campagna romana il castello ha un'importanza singolare: contiene anch'esso la chiesa, non interna come negli altri castelli feudali, ma fuori della residenza baronale. Questo è dovuto al fatto che in Roma le due autorità, pontificia e feudale, volevano conservarsi indipendenti; onde la chiesa era separata dal resto nel recinto del castello, nel cortile o di fuori della residenza baronale. Una traccia ne resta nel nome di alcune chiese di Roma, di San Salvatore *in Curte*, che sorgeva nel cortile del castello degli Alberteschi, e di altre tre chiese, dette Santa Maria *in Curte*. Il castello di Capo di Bove, al sepolcro di Cecilia Metella, sulla via Appia, così denominato perchè adorno di bucranî, quantunque costruito tardi dai Caetani, circa il 1300, pure è importante come esempio della indicata particolarità. La via Appia lo tagliava per il mezzo, e ai due ingressi erano due archi. I signori del castello potevano, a lor talento, intercettare la via. « Al sepolcro di Metella è innestato il palazzo a due piani, costruito con marmi e quadretti di peperino e di tufo, che aveva sulla campagna una gran porta sormontata da un balcone ad arco tondo, sorretto da mensolette di marmo ».[2] Nell'interno rimangon tracce di dipinti, di finestre bifore, ecc. Incontro al palazzo, dall'altra parte della via Appia, sorgeva la chiesa a una sola nave, con dodici finestre ogivali, incorniciate di marmo. Ora non restano se non i muri di cinta. Ma a ricostruire idealmente l'antico castello serve un disegno dell'archivio Caetani, con questa leggenda: « Petrus Caietanus castrum praetorium (— campo trincerato) restauravit anno 1292 ».[3]

Altra singolarità per cui si distinguono i castelli romani è quella di aver pianta e forma capricciosa, essendo co-

---

[1] *Rer. famil.*, XI, ep. 7, *Ad Socratem.*
[2] Tomassetti, *Della campagna romana nel medio evo*, Roma, 1885.
[3] Niccolai, negli *Atti dell'Accademia di archeologia*, I, pag. 576.

struiti per la maggior parte su rovine antiche, in ispecie presso le antiche piscine o conserve per l'acqua piovana.

Il Nibby affermò che la massima parte dei castelli nella campagna romana risale al secolo XIII; ma quantunque il

Fig. 708 — Roma, San Tommaso *in Formis*

maggior numero di quelli ancora esistenti sia di quel tempo, abbiamo memoria di altri anteriori. Un primo gruppo dei castelli romani è del secolo XI; un secondo, del XIII; un

terzo, del XV. Il più antico castello baronale della provincia romana è il *Castrum* sul lago Sabatino, ricordato in un atto in cui Guido «... illustris comes qui appellatur de Anguillaria» prende in affitto il diritto di pesca sul lago. Anche nel X secolo si hanno notizie di castelli,[1] non baronali però, ma costruiti dai proprietarî di un luogo per la difesa comune.

Il maggior numero di castelli è del secolo XIII, del periodo più fiorente del feudalismo, specie sotto Innocenzo III (1198-1216), e questi si componevano d'un antemurale che girava tutto all'intorno e comprendeva una corte con la chiesa, il cassero che si elevava nel mezzo, e la torre nel centro di questo.

Di case del tempo romanico a Roma riman quella detta di Pilato o di Cola di Rienzo, edificio eretto nel XII secolo. L'esterno è tutto ornato di antichi frammenti architettonici; un piccolo loggiato girava in alto intorno; sull'arco della porta un'iscrizione ci dà il nome NICOLAVS, di chi la fece costruire, donde la leggenda che la casa appartenesse a Cola di Rienzo. In una nicchia presso la porta era incluso il busto di quel Niccolò, come si ricava dall'iscrizione ancora esistente:

INDICAT EFFIGIES QVI ME PERFECERIT AVCTOR:
ADSVM ROMANIS GRANDIS HONOR POPVLIS.

* * *

Abbiamo ricordato più volte sin qui l'opera de' marmorarî romani detti impropriamente Cosmati, per esser noti in particolare fra i tanti monumenti quelli di un Cosma, architetto e scultore. La scuola di Paolo fiorì a Roma e ne' dintorni dal 1110 al 1180,[2] l'altra di Rainerio dal 1135 al 1209, la

[1] PINZI, *Storia di Viterbo*, vol. I, Roma, 1877.

[2] Di Paolo, capostipite d'una scuola di marmorarî, si ha ricordo in una lastra di Ferentino: ✠ HOC OPIFEX MAGNVS FECIT VIR NOMINE PAVLVS. A torto gli si è quindi attribuito il ricco ciborio che fece fare per quella chiesa Giovanni arcidiacono di Norwich, appartenente a nobile famiglia di Ferentino. L'iscrizione: ✠ MAGISTER

terza di Lorenzo dal 1150 al 1332; e a queste scuole si possono aggiungere le botteghe di Andrea e Pietro, di Vassalletto (1220-1276) e di Pietro Oderisi. La scuola di Paolo lavorò in Roma e ne' dintorni; quella di Rainerio si spinse nell'Umbria, nelle Marche, e anche negli Abruzzi, ove accolse facilmente gli elementi bizantini dell'Italia meridionale.

La scuola di Lorenzo, a cui appartiene Cosma, si associò agli ultimi rappresentanti della scuola di Rainerio. Andrea e Pietro lavorarono negli Abruzzi, e Pietro lasciò pure il suo nome nel chiostro di San Paolo fuori le Mura, e lavorò nel mausoleo di Edoardo il Confessore nell'abbazia di Westminster.[1] Di Vassalletto leggiamo il nome nel chiostro di San Giovanni in Laterano,[2] nella sedia episcopale di Anagni (1263),[3] in una porta di Santa Pudenziana,[4] ecc.

DRVDVS DE TRIVIO CIVIS ROMANVS FECIT HOC OPVS, che è stata letta nella superficie interna dell'architrave da G. Giovannoni (estratto dal volume per nozze Hermanin-Hausmann, 1903), toglie ogni dubbio.

Quattro furono i figli di Paolo, ricordati nei ciborî di San Lorenzo fuori le Mura, di Santa Croce in Gerusalemme, dei Santi Cosma e Damiano e di San Marco: nel primo (1148) si legge: ✠ IOHS . PETRVS . ANGELVS . ET . SASSO . FILII . PAVLI . MARMORARII . HVIVS . OPERIS . MAGISTRI . FVERVNT; nel secondo (1144) si leggeva: IONES DE PAVLO CVM FRIB SVIS ANGELO ET SASSO HVIVS OP MAGISTRI FVERVNT; nel terzo si legge: ✠ IOHS . PETRVS . ANGELVS . SASSO . FILII PAVLI HVIVS OPERIS MAGISTRI FVERVNT.

Un figlio di Angelo è l'autore del candelabro per il cero pasquale a San Paolo fuori le Mura (1170-1180), eseguito con Pietro Vassalletto: EGO NICOLAVS DE ANGELO CVM PETRO BASSALLETTO HOC OPVS COPLEVI. L'Ughelli sull'antico altar maggiore della cattedrale di Sutri lesse pure: HOC OPVS FECIT NICOLAVS ET FILIVS EJVS ANNO INCAR. MCLXX. A San Bartolommeo all'Isola, in Roma, si trovava nella cripta questa epigrafe: NICOLAVS DE ANGELO FECIT HOC OPVS. Sull'antico portico di San Giovanni in Laterano quest'altra: NICOLAVS ANGELI FECIT HOC OPVS.

[1] Frothingham, *Notes on romans artists of the middle age*, in *American Journal of archæology*, Boston, 1890.

[2] L'iscrizione già copiata dal Sismondi dice:

NOBILIS ET DOCTVS HAC VASSALETTVS IN ARTE
CVM PATRE COEPIT OPVS QVOD SOLVS PERFICIT IPSE

[3] Porta quest'iscrizione:

VASALETVS DE ROMA ME FECIT

In un candelabro della cattedrale d'Anagni leggesi:

VASSALETVS ME FECIT

[4] Vi si leggeva: ✠ MAGISTER VASSALLETTVS FECIT HOC OPVS. Sul frammento di leone nell'atrio della chiesa de' Santi Apostoli si legge: ✠ BASSALECTVS. In questa forma si ripete il nome in un frammento d'iconostasi proveniente, a quanto

Riservandoci di parlare più innanzi delle cattedre episcopali, degli amboni, delle iconostasi, delle arche, de' pavimenti che quei marmorarî intarsiarono, tratteniamoci ora sulle opere architettoniche da essi divisate e compiute. Notiamo innanzi tutto che di architetti e scultori col progredire del tempo si fecero specialmente musivarî, che dapprima le loro decorazioni a incassi di marmi diversi, e specialmente di porfido e serpentino, si avvivarono di luci d'oro e smalto. Dalle architetture fasciate di musaico di porfido e serpentino, alle altre scarse, di decorazione, di rigore geometrico, con fitte cornici che sembrano tirate al tornio v'è notevole differenza.

Tra queste ultime notiamo la porta della chiesa di Sant'Antonio a Roma, e le altre delle chiese dei Santi Andrea e Bartolommeo a Orvieto, di San Lorenzo in Amaseno, già gotica, di San Giorgio a Riofreddo, con arco sopraelevato, della chiesa di Santa Maria a Falleri.

A queste forme tornite, goticizzanti o gotiche, rigorose, ma fredde, possono mettersi a riscontro quelle d'un gruppo di porte senza strombatura, con archivolti segnati a leggeri gradi piuttosto che a cornici variate, per esempio, quella di San Tommaso *in Formis*, del maestro Jacopo, che fece la porta di San Saba ed eseguì in Sant'Alessio un'opera di cui non si conosce bene la natura.[1] È lo stesso che abbiamo già incontrato col figlio Cosma a Civita Castellana, e che pure col figlio lavorò la porta,[2] la quale metteva al mona-

---

si suppone, da Sant'Apollinare in Roma, passato nello studio del pittore Villegas: ✠ MAGISTER BASSALLETTVS ME FECIT. Sopra un tabernacoletto di Viterbo leggesi in una scritta apocrifa: M. VASSALECTVS ME FECIT. Nella basilica di Segni, distrutta, leggevasi l'iscrizione: PETRVS BASSALETVS e la data 1186. Uno degli amboni distrutti di San Pietro in Vaticano portava, secondo il Ciampini (?) citato dal Clausse, questa epigrafe:

HOC OPVS EX AVRO VITRIS LAVRENTIVS EGIT
CVM JACOPO NATO SCVLPSIT SIMVL ATQVE PEREGIT
OPVS MAGISTRI VASSALETI QVOD IPSE FECIT.

[1] Forse era un'iconostasi. Ora rimangono due colonne soltanto, sopra una delle quali leggesi: ✠ JACOBVS LAVRENTII FECIT HAS DECEM ET NOVEM COLVMPNAS CVM CAPITELLIS SVIS.

[2] L'iscrizione sull'archivolto della porta così suona: MAGISTER JACOBVS CVM FILIO SVO COSMATO FECIT OHC (*sic*) OPVS.

stero dei frati della Trinità (ordine dedicato alla liberazione degli schiavi), che Innocenzo III nel 1198 alloggiò nell'antico convento di San Tommaso *in Formis* (fig. 708). Sopra all'archivolto s'imposta una edicoletta con un musaico in forma

Fig. 709 — Roma, San Lorenzo fuori le Mura. Chiostro

di medaglione, rappresentante su fondo d'oro Cristo che tende la mano a due schiavi, uno negro e l'altro bianco, sciolti dai ceppi.[1] Nel nimbo, nelle ombreggiature delle

[1] Le iscrizioni che ricordano Cosma come figlio di Jacopo sono soltanto queste riportate di Civita Castellana e di San Tommaso *in Formis*. Si ritrova il nome di Cosma ad Anagni, nel pavimento della cattedrale: MAGISTER COSMAS HOC OPVS FECIT; e nella cripta di San Magno: ANNO DOMINI M.CC.XXX.I . PER MANV MAGISTRI COSME CIVIS ROMANVS FVIT AMOTVM ALTARE. Ad Anagni, ancora nel pavimento della cattedrale con i suoi due figli Giacomo e Luca: COSMAS CIVIS ROMANVS CVM FILII SVI LVCA ET JACOBO HOC OPVS FECIT; e pure nelle opere della cripta di San Magno: ✠ MAGISTER COSMA CIVIS ROMANVS CVM FILIIS SVIS LVCA ET JACOBO FECIT. Nel 1235 il nome *Cosmatus* si legge in una iscrizione del ciborio dei Santi Giovanni e Paolo in Roma: MAGISTER COSMATVS FECIT HOC OPVS. Nel tempo dell'abate Lando, che governò l'abbazia di Subiaco fin verso il 1260, Cosma con i figli rinnovò il chiostro di Santa Scolastica: COSMAS . ET . FILII . LVC . JA . ALT . ROMANI . CIVES . IN . MARMORIS . ARTE . PERITI . HOC . OPVS . EXPLERVNT . ABIS . TPE . LANDI. Rimasto solo Jacopo all'opera, si segnò: MA-

vesti, ecc., scorgesi l'artista che trasporta nel musaico parietale la tecnica del musaico decorativo della mobilia presbiteriale.

I chiostri de' monasteri furono pure in gran parte architettati e decorati dai Cosmati. Il più antico, quello di San Cosimato, composto di marmi raccoglitioci e di colonnine varie d'altezza e di diametro, parte di un chiostro antecedente al XII secolo, ricostruito quando si scolpirono i capitelli a foglie lisce con fiori di giglio fra esse; e l'altro, pure del XII secolo, di Santa Cecilia, con cornicione a mattoni per ritto, disposti ad angolo, e con mensolette bianche come nelle cornici del campanile della stessa chiesa, non gareggiano certo se non per severità monastica con quelli abbelliti dai Cosmati. Tra essi, il primo cronologicamente è quello di San Lorenzo (fig. 709), eretto nel 1187 da papa Clemente III, e al paragone degli splendori raggiunti in seguito dai marmorarî si può chiamare un tentativo, una ricerca di qualche cosa di meno rozzo e meno barbaro delle epoche precedenti per un desiderio d'eleganza: pilastri massicci di mattoni s'interpongono ad ogni serie di sei archi, retti da colonnine, talvolta geminate, con capitelli mensoliformi lunghi quanto tutto lo spessore del muro.

GISTER JACOBVS ROMAN. FECIT HOC OPVS. Nel 1277 riappare nel vestibolo della cappella lateranense: MAGISTER COSMATVS FECIT HOC OPVS. Si è creduto che quest'iscrizione non possa riferirsi al Cosma che lavorò ad Anagni; e si è quindi supposta l'esistenza di un omonimo nipote di Cosma, padre di Deodato e di Giacomo, specialmente sul fondamento dell'iscrizione letta dal Crescimbeni nel pavimento ora distrutto di San Giacomo alla Lungara: DEODATVS FILIVS COSMATI ET JACOBVS FECERVNT HOC OPVS. Non ci sembra che occorra inventare nuovi Cosma, viste le iscrizioni qui riportate in ordine cronologico, e ricordando l'altra dell'iconostasi di Civita Castellana, dove sono insieme ricordati Deodato e Luca. Di Deodato parlano le iscrizioni dello scorcio del secolo XIII, in un frammento di San Giovanni in Laterano (HOC OPVS FECIT MAGISTER DEODATVS), in Santa Maria *in Cosmedin* nel ciborio (DEODATVS ME FECIT), e in un frammento nella cappella Capizucchi (HOC . OPVS . FECIT . MAGR . DEODATVS), in San Pietro *in columna* a Tivoli (MAGISTER DEODATVS FECIT HOC OPVS). Di Giovanni, altro figliuolo di Cosma, è ricordo nel monumento di Guglielmo Durand a Santa Maria sopra Minerva (JOHS FILIVS MAGRI COSMATI FEC HOC OP), nell'altro del cardinal Gonzalvo Rodriguez a Santa Maria Maggiore (HOC OP FEC IOHES MAGRI COSME CIVIS ROMANVS), e in quello del diacono Stefano de Surdi a Santa Balbina (JOHANNES FILIVS MAGISTRI COSMATI FECIT HOC OPVS).

Da questa forma ancor semplice l'arte s'allontanò per complicare sempre più e adornare più riccamente. Nel chiostro di San Giovanni in Laterano (fig. 710, 711), Pietro marmorario e suo figlio Vassalletto rianimarono ogni cosa. Ogni lato del quadriportico si compone di venticinque archetti retti da colonnine geminate, con pilastri frammezzati ad ogni campata di volta. Sulla trabeazione corre un fregio con lastre

Fig. 710 — Roma, San Giovanni in Laterano. Chiostro

di porfido e di serpentino, tonde e quadrate; lo stilobate si tronca nel mezzo d'ogni lato per lasciar libero l'accesso nel giardino del chiostro. Teste e mascherette sporgono dal cornicione, una fra le altre in un angolo, benchè eseguita da un decoratore che trattò i capelli nello stesso modo degli steli e delle foglie, si protende graziosamente, quasi volesse far sentir la sua voce nel silenzio del chiostro (fig. 712). L'ornamento del cornicione steso dalle parti della testina è a

foglie striate, con rosoncini che sembrano stelle; aquile e demonietti si dispongono ordinatamente sulla campana dei capitelli, senza aggrovigliarvisi ferocemente come nelle sculture dell'Italia settentrionale.

Anche ne' pennacchi degli archi a San Giovanni in Laterano si vedono vasi con animali affrontati, un'aquila in lotta

Fig. 711 — Roma, San Giovanni in Laterano. Chiostro

col serpe, Adamo ed Eva, una civetta che richiama gli uccelli, alberi che stendono ai lati simmetricamente i rami, bulbi, cespi, fiori d'acanto, che s'aprono similmente dalle parti. Il ritmo antico riappare nell'arte romanica dei Cosmati, e col ritmo la forza antica ne' leoni potenti e nelle sfingi che ridono misteriose.

Fra i detriti dei monumenti pagani, delle pietre segate che compongono gli ornamenti de' Cosmati, l'arte classica riappare in pittoresco costume avvolta da arabi drappi. Le cornici, le modanature imitano il modo antico; gli ornati

della gola superiore della cattedra di San Lorenzo *extra Muros* furono imitati da quelli della gola inferiore della cornice dell'arco di Costantino, « e sono più belli », dice il

Fig. 712 — Roma, San Giovanni in Laterano. Cornice del chiostro

De Rossi, « e più finamente eseguiti ». Uno de' Vassalletti marmorarî teneva nella sua officina una statua d'Esculapio, per valersene come modello. Le sfingi del chiostro di San

Giovanni in Laterano, scolpite ai lati dell'ingresso centrale, o i leoni a testa umana coperta dal *claft* o *nemes*, immagini dei Faraoni, furono imitate dai monumenti egizî, abbondanti in Roma, per esempio dalle sfingi che dovevano vedersi come ancora si vede quella nel palazzo di Diocleziano a Spalato

Fig. 713 — Spalato, Palazzo di Diocleziano

(fig. 713). Sulla porta di Sant'Antonio all'Esquilino (1269) ci son pure due sfingi sorreggenti colonnette; una ne abbiamo veduta nella iconostasi di Civita Castellana; un'altra si vede nella porta della sagrestia di Ferentino (fig. 714); infine una nella chiesa di Santa Maria de' Gradi, ora nel Museo Civico di Viterbo (fig. 715), con l'iscrizione: HOC OPVS FECIT FR. PASCALIS ROMANVS ORDINIS PD. A. D. M. CCLXXXVI.

Paragonato il chiostro di San Giovanni Laterano a quello di San Lorenzo, si vedrà il cammino fatto dall'arte in mezzo

Fig. 714 — Ferentino (provincia di Roma). Porta della sagrestia

secolo circa. A quelle forme gravi, massicce, a quegli archi che sembrano stretti fra i piloni angolari o fra i pilastri che ne separano come contrafforti le serie sestuple, si sono

sostituite eleganti, svelte, proporzioni. La decorazione dei capitelli, prima timida, con foglie strette alla campana e attaccate ad essa, è divenuta quindi ricca e festosa; le colonne tortili ora si volgono gemmate e serpentine dalle basi, sopra agli stilobati. Non è più il chiostro, ma un loggiato d'una corte regale; non più il luogo romito dove il monaco erra cercando pace, ma una galleria luminosa dove l'arte svela i piaceri della vita.

Al chiostro di San Giovanni in Laterano si collegano per forma gli altri due di San Paolo fuori le Mura e dell'abbazia di Sassovivo presso Foligno (fig. 716): il primo, inferiore per magnificenza al lateranense, reca in un lato l'epigrafe MAGISTER PETRVS FECIT HOC OPVS; il secondo, pure più semplice nella decorazione, ha quest'iscrizione rimata:

HOC CLAVSTRI OPVS EGREGIVM
QVOD DECORAT MONASTERIVM
DONNVS ABBAS ANGELVS PERCEPIT
MVLTO SVMPTER FIERI ET FECIT
A MAGISTRO PETRO DE MARIA
ROMANO OPERE ET MASTRIA
ANNO DOMINI MILLENO
JVNCTO EI BIS CENTENO
NONO QVOQVE CVM VICENO

Il chiostro di San Paolo ha pure un'iscrizione metrica, che gira per tre lati sotto il fregio, la quale ricorda che Pietro di Capua, cardinale romano (1193-1209), lo cominciò, e Giovanni d'Ardea, abate, nel 1241 provvidamente lo condusse a fine. [1] Uno dei lati, più ornato degli altri, reca la segnatura su riportata dell'artista Pietro, ed è differente dagli altri tre lati architettati da Pietro di Capua. Il chiostro di

---

[1] HOC OPVS ARTE SVA QVEM ROMA CARDO BEAVIT
NATVS DE CAPVA PETRVS OLIM PRIMAVIT
ARDEA QVEM GENVIT QVIBVS ABBAS VIXIT IN ANNIS
CETERA DISPOSVIT BENE PROVIDA DEXTRA IOHANNIS

Sassovivo [1] offre lo stesso tipo e la stessa disposizione di quello di San Paolo e di San Giovanni in Laterano; e l'iscrizione, che ne assegna all'anno 1229 il compimento per opera di Pietro de Maria, soggiunge che fu fatto *romano opere et mastria sic.* L'anno 1229 combina con l'età dei due chiostri che servirono a modello, essendo quello di San Paolo

Fig. 715 — Viterbo, Museo Comunale. Sfinge di frate Pasquale

degl'inizî del secolo XIII, e l'altro di San Giovanni in Laterano dei primi decennî del secolo stesso.

Il chiostro di Santa Scolastica a Subiaco (fig. 717, 718), rinnovato, come abbiamo detto, da Cosma marmoraro e dai suoi figli Luca e Giacomo, presenta molte affinità con quello di Sassovivo e con i modelli di esso, anche per mancanza di decorazioni; ma vi sono parecchie parti, come ha ben

[1] Faloci-Pulignani, *Del chiostro di Sassovivo nell'Umbria*, Foligno, 1879.

notato l'Enlart,[1] che palesano la costruzione più antica e il rinnovamento per opera de' Cosmati.

Un altro tipo di chiostro, quello di San Martino presso

Fig. 716 — Foligno, Abbazia di Sassovivo. Chiostro

Viterbo, che servì di modello ai chiostri di Santa Maria della Verità e di Santa Maria de' Gradi in quella città,[2] è quasi

[1] Enlart, *Origines françaises*, ecc., già cit.

[2] Id., *id.*, pag. 83 e seg.

Fig. 7·7 - Subiaco, Santa Scolastica. Chiostro

Fig. 718 — Subiaco, Santa Scolastica. Chiostro - Particolare

distrutto; quello di Valvisciolo presso Sermoneta (fig. 719), romanico, tranne in alcuni capitelli ornati nelle forme francesi di Casamari, è il più antico de' chiostri cistercensi nella provincia romana; poi viene in ordine quello di Casamari, meno francese del resto dell'abbazia,[1] e, l'altro di Fossanova, con tre lati romanici uniti al quarto lato meridionale gotico.

* * *

Gli edifizî monastici benedettini, specialmente quelli dell'ordine francese de' cistercensi, sorsero in gran numero nella provincia romana, e ben presto si resero importanti per vasta giurisdizione e ricchezza le abbadie di Casamari presso Alatri, di San Martino presso Viterbo, di Fossanova presso Piperno.

Lo stile ogivale di questi monasteri non tardò a usarsi in costruzioni che non appartenevano all'ordine de' monaci cistercensi; e come sotto l'influsso delle forme architettoniche di Santa Maria d'Arabona e poi di Subiaco, gli Abruzzi foggiarono abbazie e chiese a Scurcola, Rosciolo, Tagliacozzo, Sulmona, ecc., così sul tipo di Fossanova e di Casamari si eressero Santa Maria Maggiore e San Francesco, in Ferentino; Santa Maria del Fiume e San Niccola, a Ceccano; San Lorenzo d'Amaseno, l'abbaziale di Valvisciolo, le cattedrali di Sezze e di Piperno, le altre chiese a Terracina, Fondi, Sermoneta, Piperno, Sonnino.[2]

Sul tipo di San Martino sul monte Cimino sorsero nel Viterbese chiese e monasteri, tra i quali Santa Maria di Gradi, per cura del cardinale cistercense Rainero Capocci. Lo stile si diffuse anche oltre la cerchia dell'ordine: domenicani e francescani lo adottarono; molte costruzioni civili ne presero le forme. Vi accenniamo soltanto, perchè la diffusione di quello stile segna già i termini dell'arte romanica.

[1] Enlart, *Origines françaises*, ecc., già cit., pag. 85.
[2] Id., *id.*

La badia di Fossanova, presso Piperno (fig. 720, 721), sul fiume Amaseno, esisteva sin dal secolo VI. Devastata dalle guerre, Innocenzo II nel 1131 la dette a San Bernardo,

Fig. 719 - Valvisciolo, presso Sermoneta. Chiostro

perchè con i suoi cistercensi la facesse rifiorire. Verso il 1180, Federigo Barbarossa le fece donazioni larghissime, che permisero la ricostruzione del monastero e l'erezione della nuova chiesa, dove anticamente, in un musaico sulla porta era scritto: FRIDERICVS I IMPERATOR, SEMPER AVGVSTVS, HOC OPVS FIERI FECIT.[1] Papa Innocenzo III consacrò il 19 giugno 1208 l'altar maggiore della chiesa che servì di modello a tante altre d'Italia. Dal monastero, dove i monaci s'educavano nello *studium artium* e i laici s'erudivano all'esempio, uscì lo stile architettonico francese nella sua forma più pura; dall'abbazia, filiale di quella d'Altacomba in Savoia, e che

[1] UGHELLI, *Chronicon Fossae Novae;* VALLE, *Storia di Piperno;* ENLART, op. cit.

raccolse gli ultimi respiri di Tommaso d'Aquino, s'irradiò nella regione abruzzese, nel Lazio, nella Sabina, e penetrò in Roma nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva.

Più progredita che non a Fossanova, l'architettura cistercense si mostrò a Casamari (fig. 722, 723), nei pressi di Veroli, badia già fondata verso il 1035-1036 dai benedettini, che vi rimasero sino al 1152, quando furono espulsi da Eugenio III e surrogati da cistercensi, i quali dettero opera

Fig. 720 — Fossanova, Chiesa della badia. Facciata

a ricostruire il monastero e la solenne chiesa che ancora oggi si vede.

Innocenzo III pose la prima pietra della chiesa nel 1203, e Onorio III, che da cardinale aveva speso forti somme per la costruzione, dedicò l'edificio nell'anno 1217.[1]

I monaci di Casamari, che fondavano nel 1208 l'abbazia

[1] Della cerimonia trovasi esatta narrazione nel *Chronicon Fossae Novae*. Cfr. anche Rondinini, *Hist. Monasterii de Casaemario*, 1707.

di Santa Maria d'Arabona, presso Chieti, e quella di San Galgano, in Toscana, influivano sui benedettini di Subiaco e degli Abruzzi, e su tutta l'Italia, dove, nel mezzo del suo

Fig. 721 — Fossanova, Chiesa della badia. Interno

giardino, s'innalzava, pure ispirata ai modelli cistercensi, nobilitata tuttavia da gentilezza toscana, Santa Maria Novella. A questi monumenti, che formeranno oggetto di studio del prossimo volume, accenniamo solo per segnare uno dei limiti dell'architettura romanza.

Nell'Umbria l'architettura si attenne alle forme romanze fiorite in Roma e ne' dintorni. La ricostruzione del tempio del Clitunno per opera degli umbri marmorarî, nel secolo XII, e la trasformazione avvenuta nella stessa epoca della facciata

Fig. 722 — Casamari, Badia. Ingresso

di San Salvatore, presso Spoleto, ci mostrano con quanto studio dell'antico gli architetti e marmorarî umbri mettessero mano alle fabbriche cristiane.

Il duomo di Spoleto, restaurato nella seconda metà del secolo XII, dopo la devastazione operata dal Barbarossa; la chiesa di San Pietro, nella medesima città, costruita in quel tempo, come le altre chiesuole di Sant'Ansano e di San Gregorio, pure a Spoleto, e quella di San Ponziano (fig. 724) nei dintorni, appartengono a un gruppo che il Grisar[1] crede sorto quando, per la riforma ecclesiastica gregoriana nei secoli XI e XII, « si destò in Italia un vivissimo

[1] *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana*, I, 1-4.

ardore di restaurare le antiche chiese e di erigerne delle nuove e sontuose ».

Fuori di Spoleto, per molti particolari simili si possono classificare allo stesso gruppo la chiesa di Santa Maria Impensole a Narni, sulla cui fronte è l'iscrizione che reca la data del MCLXXV; San Domenico, pure in Narni, del principio

Fig. 723 — Casamari, Chiesa della badia. Interno

del secolo XIII; San Niccolò, a Sangemini presso Narni, appartenuta in antico ai benedettini; la chiesa abbaziale di San Pietro, in Bovara, e San Michele e San Silvestro, in Bevagna, della fine del XII secolo; [1] Santa Maria Maggiore, a Spello, San Feliziano (1201) e la cattedrale di Foligno; una chiesa vicina a Trevi; infine, San Rufino, cattedrale di Assisi.

---

[1] GUARDABASSI e CARATTOLI, *Basilica di San Silvestro in Bevagna*, in *Piccolo Archivio storico-artistico umbro*, Perugia, Bartelli, 1864; ELISEI, *Illustrazione della facciata della chiesa di San Silvestro in Bevagna*, in *Atti dell'Accademia Prop. del Subasio*, Assisi, 1899. Cfr. URBINI in *Bevagna illustrata*, Perugia, 1901; GRISAR, op. cit.

Questa chiesa, ricostruita non più tardi del 1028 per cura del vescovo Ugone, nel 1140 fu rinnovata sotto la direzione di Giovanni da Gubbio, architetto, restaurata a spese di

Fig. 724 — Spoleto (dintorni di). Chiesa di San Ponziano

Onorio III nel 1217, perchè minacciante rovina, e quindi riconsacrata nel 1253.[1]

Un poco antecedente dev'essere la facciata, con la parte

[1] Elisei, *Studio sulla chiesa cattedrale di San Rufino*, Assisi, 1893

inferiore come la chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio in Ascoli Piceno (fig. 725), cioè divisa in riquadri che formano reticolato su dallo stilobate sino alla cornice del primo piano. La parte superiore con i tre rosoni della facciata ha il tipo di quella di San Pietro d'Assisi e di altre chiese umbre del secolo XIII; quella di San Pietro però termina con una

Fig. 725 — Ascoli Piceno, Chiesa de' Santi Vincenzo e Anastasio

cornice orizzontale, nel modo proprio delle chiese abruzzesi, mentre questa di San Rufino (fig. 726) ha un timpano triangolare, includente un grand'arco gotico, che rappresenta come la sezione della nave mediana ad archi altissimi a sesto acuto.

Già si manifesta anche nella cattedrale di Assisi l'influsso della basilica di San Francesco (fig. 727), come a Gubbio, a Bevagna, a Foligno, a Perugia, a Todi, ad Amelia, a Spoleto ed a Terni, dove l'arte, scrive il Sacconi, « si svolge entro i limiti e i principî che si riscontrano nella grandiosa opera

di frate Elia ».[1] Ma qui già siamo in pieno dominio del gotico, che formerà argomento di studio del successivo volume.

Fig. 726 — Assisi, Chiesa di San Rufino. Facciata

Nelle Marche le chiese che serbano qualche traccia delle antiche costruzioni sono Santa Maria di Rambona, a Pollenza,

[1] GIUSEPPE SACCONI, *Relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria*, 2ª ed., Perugia, 1903.

il duomo e San Gregorio Magno in Ascoli, la cattedrale di San Leo presso Urbino, ma in generale tutte subirono molteplici rifacimenti.

Caratteri schietti del secolo XI ha Santa Maria di Portonovo col relativo convento, a' piedi di Monte Conero sulla riva adriatica: è a cinque navi, con la cupola impostata su piedritti della nave maggiore, per mezzo d'un tamburo che

Fig. 727 — Assisi, San Francesco

dalla forma quadrata passa all'ottagonale. La chiesa è citata come « il più completo monumento lombardo che decori la riva adriatica da Ancona a Brindisi »: [1] principiata nel 1034 dall'abate Paolo, era già costruita quando San Gaudenzio, rinunziato il vescovado di Ossaro in Dalmazia, nel 1048 si ridusse ad abitare nel monastero di Portonovo, che accolse pure tra il 1048 e il 1050 il cardinale San Pier Damiano.

[1] Sacconi, op. cit., pag. 254.

Più numerose sono le chiese del XII secolo, in gran parte di tipo basilicale romano. Tale l'antica cattedrale di San Ciriaco d'Ancona (fig. 728), rinnovata dopo che Federigo Barbarossa e il cardinal di Magonza tolsero l'assedio, e ingrandita con la costruzione d'un corpo di fabbrica a tre navate, perpendicolare e intersecantesi a croce greca nella struttura più antica,[1] con una cupola nell'intersezione o nel mezzo della crociera e con la facciata volta verso la città. Questo

Fig. 728 — Ancona, San Ciriaco

rinnovamento fu compiuto verso il 1234, quando papa Gregorio IX concesse indulgenze a chi visitava l'altare del santo; e la porta, con capitelli di tipo dorico,[2] tutta nello stile di transizione romanico-gotico, già nel 1228 era costruita da Giorgio da Como, architetto del duomo di Fermo (1227),[3] della facciata distrutta di quello di Jesi (1234) e di San Giovanni, a Penna (1256).[4] Infine, nel 1270, Margaritone di

[1] SACCONI, op. cit., pag. 247.
[2] ENLART, op. cit., pag. 195.
[3] FILIPPO RAFFAELLI, *Guida artistica di Fermo*, Fermo, 1889.
[4] SACCONI, op. cit., pag. 247.

Arezzo sostituì alla cupola a tetto « l'altra in muratura, più slanciata e voltata alla gotica ».

Nella Marca d'Ancona, dove si notano frequenti gl'influssi dell'arte veneta, ricordiamo ancora la cattedrale di

Fig. 729 — Ancona, Chiesa di Santa Maria della Piazza

Osimo, ingrandita nel 1205 dal vescovo Gentile, che, come si legge in una memoria aggiunta a un martirologio mano-

scritto,[1] «*tempore Celestini papae cathedralem ecclesiam habentem nimium humiles parietes in altius extulit. Columnis eosdem suffulcivit. Alias utrinque adiunxit. Sancta sanctorum addidit. Turrim campanariam extruxit*».

Inoltre, San Pietro di Monte Conero,[2] che in più parti presenta uno stile che ricorda la cattedrale di San Ciriaco, e con un chiostro costruito nel 1203 da Pietro abate. A Fabriano, Santa Maria del Mercato (secolo XIII), ottagonale; ad Ancona, Santa Maria della Piazza (fig. 729, 730), con colonne sovrapposte nella facciata in più ordini, con anella che interrompono i tori delle modanature della porta (1210), come nelle chiese alemanne.

Venendo ora alla provincia di Macerata, accenniamo che si rinnovò la cattedrale di San Severino Marche (1197), edificata da Eudo vescovo di Camerino (1001),[3] riedificata da Ugone, vescovo della stessa città nel 1061.[4] Nell'interno, per i numerosi restauri, non conserva più nulla della parte antica; e la facciata principale è gotica, appartenente quindi a un restauro del secolo XIV. Una porta romanica è ancor quella di Sant'Esuperanzio a Cingoli (fig 731).

In Ascoli, oltre il duomo con la cripta romanica, composta di materiale frammentario, e il battistero, cui già accennammo,[5] vi è la chiesa di San Gregorio Magno, ricostruita nel XII secolo sugli avanzi grandiosi di un tempio romano detto di Vesta; e la chiesa de' Santi Vincenzo e Anastasio, con figure nella lunetta della porta, certo posteriori al secolo XI, cui si attribuiscono.

Nell'Ascolano, il duomo di Fermo, eretto (1227) da Giorgio da Como,[6] non conserva più se non la facciata e il campanile.

---

[1] Giuseppe Cappelletti, *Storia delle chiese d'Italia*, vol. VII, Venezia, 1840-70.

[2] Barili, *Romitaggi del Monte Conero*, Ancona, 1857.

[3] Colucci, *Antichità picene*, tomo III, Fermo, 1788; *Appendice*, pag. XV.

[4] Aleandri, *Guida storica e artistica di San Severino Marche*, 1898.

[5] Cfr. vol. II, fig. 159, pag. 191.

[6] Notiamo però che l'iscrizione dice: A. D. MCCXXVII . BARTHOLOMEVS MANSIONARI . HOC OPVS FIERI FECIT . PER MANVS MAGISTRI GEORGI . DE ... EPISCOPATV COM (?).

Il gotico nelle Marche ebbe la sua chiesa tipica, Chiaravalle di Castagnola, una delle tre abbaziali di quel nome

Fig. 730 — Ancona, Chiesa di Santa Maria della Piazza. Porta

edificate in Italia: la prima, presso Milano la seconda in quel di Piacenza, questa terza, la più bella, tra Ancona e Jesi.[1] Ascoli e Fermo ebbero pure la loro chiesa di San

[1] ENLART, op. cit., pag. 71.

Francesco, in istile ogivale, entrambe erette per opera di Antonio Vipera, la prima nel 1238, la seconda nel 1240. Il

Fig. 731 — Cingoli (Marche), Sant' Esuperanzio

gotico rapidamente si diffonde nelle Marche, come nell'Umbria, dalle abbazie alle chiese in onore del beato fraticello d'Assisi, ai palazzi del popolo e alle case signorili.

* * *

In Toscana, sino al secolo XI, l'architettura non si distingue da quella delle altre regioni d'Italia, e conserva il

Fig. 732 — Sovana, Chiesa. Porta

tipo basilicale delle sue chiese, mantiene la struttura a filari di grandi pietre conce, è ligia alle antiche tradizioni classiche, così che colonne, pilastri, trabeazioni ed archi rispondono,

più che a un concetto ornamentale, alle intime parti della costruzione. Però l'architettura romanica vi ebbe una precocità di sviluppo, che solo ha riscontro con Venezia. Pisa, fiorente repubblica, nel 1063 imprende a costruire il suo duomo, come Venezia, circa allo stesso tempo, il suo San Marco; e

Fig. 733 — Sovana, Chiesa. Pilastri polistili dell'interno

Firenze inizia, sin dal 1013, sul colle di San Miniato, la nobilissima basilica sul prototipo del « bel San Giovanni ».

Qua e là per la Toscana trovansi tracce di forme romaniche ben lontane dalla classica eleganza fiorentina e dalla pisana ricchezza: a Sovana, in quel di Grosseto, nella cattedrale di San Pietro, restaurata circa la metà del secolo XI dal vescovo Giovanni, e probabilmente di nuovo al principio del secolo successivo, come lascian supporre i pilastri polistili delle navate e la decorazione (fig. 732, 733); a Sant'Antimo presso il Monte Amiata, dove si può vedere ancora la

porta (fig. 734) e qualche altro ricordo dell'essere antico, prima che gli abati benedettini trasformassero la chiesa alla borgognona (fig. 735-738).

Di tipo primitivo sono il duomo di Barga (fig. 739) e

Fig. 734 — Siena (provincia di), Chiesa di Sant'Antimo. Porta

San Pietro in Grado, presso Pisa (fig. 740); il primo, con il coronamento orizzontale della chiesa che potrebbe ricordare

le cattedrali abruzzesi, è a tre navi divise in due piani da arcate a tutto sesto rette da pilastri, illuminate in antico da strette

Fig. 735 — Siena (provincia di), Chiesa di Sant'Antimo. Interno

e lunghe finestre, con alto parapetto sovrastante il secondo piano. La basilica di San Pietro in Grado, in luogo prossimo all'antico porto, è pure a tre navate spartite da file di

colonne corinzie, sulle quali si volgono arcate, parte a tutto sesto, parte a sesto soprelevato, le prime distinte dalle seconde per mezzo di grossi pilastri, rafforzati da archi che poggiano sui fianchi della chiesa. Ciò l'ha fatta supporre eseguita

Fig. 736 — Siena (provincia di), Chiesa di Sant'Antimo. Interno

in due volte, la prima parte al principio del secolo X, la seconda al XII,[1] mentre con tutta probabilità l'una e l'altra fu-

[1] MORRONA, *Pisa illustrata*, Livorno, 1880.

rono costruite a poca distanza, verso il 1148, quando appunto la chiesa è nominata in una donazione.

Tanto a Barga quanto a San Pietro in Grado, l'esterna

Fig. 737 — Siena (provincia di), Chiesa di Sant'Antimo. Interno

decorazione è semplicissima, ad archetti pensili retti da lesene, come in tante chiese medioevali lombarde. Il campanile di San Pietro in Grado, a pianta quadra, con bifore nella

cella campanaria, più semplice di forma degli altri campanili, nei piani inferiori della torre ha aperture rotonde, che si

Fig. 738 — Siena (provincia di), Chiesa di Sant'Antimo. Altra porta

vedono all'esterno, ed in molte chiese romaniche della Toscana, come le facciate di San Frediano (fig. 741, 742) e di San Giusto, in Lucca (fig. 743): la prima, restaurata nel secolo XII dall'abate Rotone, adorna di un musaico in cui è

Fig. 739 — Barga, Duomo

Fig. 740 — Pisa, San Pietro in Grado

Fig. 741 — Lucca, San Frediano. Esterno

Fig. 742 — Lucca, San Frediano. Interno

figurato Cristo adorato dagli angioli e assistito dagli apostoli; la seconda, ricordata in una carta del 1187 col nome di

Fig. 743 — Lucca, Chiesa di San Giusto

San Giusto *de Areu*, nella parte inferiore deve essere contemporanea a quella. Nella parte mediana della facciata di San Frediano, sotto la cornice che unisce l'estremità superiore dell'inclinazione delle navi laterali, si disegna una

galleria, che poi nelle altre chiese toscane si trasporta nel timpano, e finisce a coprire in più ordini peristilî le intere

Fig. 744 — Lucca, San Frediano. Abside e campanile

facciate e le abside (fig. 744, 745). Adorna già il timpano della cattedrale di Volterra (fig. 746), ricostruita verso il 1120, e il 20 maggio di quell'anno consacrata dal pontefice Calisto II. Anch'essa ha aperture tonde, e nel timpano della

porta uno di quei rombi già veduti a Siponto e a Troia, forma decorativa bizantina, che si ripete poi di frequente nelle chiese toscane.

La porta della cattedrale è unita per mezzo di due archi

Fig. 745 — Arezzo, Pieve di Santa Maria. Absde

ai lati dell'avancorpo, formando così come la sezione d'un porticato, che si estende poi per tutta la parte inferiore delle

Fig. 746 — Volterra, Cattedrale

Fig. 747 — Lucca (dintorni di), Santa Maria del Giudice

facciata della chiesa. Vedasi ad esempio la bella facciata di Santa Maria del Giudice, così detta perchè fondata per

Fig. 748 — Lucca, Chiesa di Santa Giulia

volontà di Leone, giudice lucchese, vissuto alla fine del secolo X (fig. 747), e quella di Santa Giulia (fig. 748), restaurata nel secolo XIII. La prima è forse il più antico saggio di quel disegno di porticato, non esente dall'influsso delle

forme del battistero di Firenze, archetipo di tante eleganti costruzioni, anche nel dicromismo de' suoi archi lunati. E quel

Fig. 749 — Pistoia, Sant'Andrea

disegno si ripete più tardi nelle chiese pisane e in Sant'Andrea di Pistoia, del secolo XII (fig. 749), dove in ogni arco sta incluso un rombo alla bizantina con altri rombi dentro a gradi.

Un'altra forma d'adornamento delle facciate delle chiese toscane vedesi nella pieve di San Lorenzo a Segromigno Alto (fig. 750), che si vuole di remota antichità, mentre

Fig. 750 — Segromigno Alto (provincia di Lucca), Pieve di San Lorenzo

sembra edificata con materiali raccogliticci nel secolo XII. Sotto alla cornice del primo piano stendesi una fila di archi e soprarchi, sostenuti da mensolette e da lesene, che segnano

la linea di divisione delle navate. Così si vede a San Frediano di Pisa (fig. 751) e a Segromigno Alto, così a Santa Maria *Forisportam* di Lucca (fig. 752), dove le lesene cadono a inquadrare le tre porte della facciata.

Il grande campanile che sorge accanto alla pieve di San Lorenzo ha piuttosto il tipo d'una torre gentilizia o di una

Fig. 751 — Pisa, San Frediano

delle torri innalzate accanto ai palazzi del Popolo o dei Podestà (fig. 753). Anche le torri campanarie chiesastiche si coronano di merli, come quella della pieve di Brancoli (fig. 754).

Il sistema degli archeggiamenti e delle lesene nella parte inferiore delle facciate, accoppiato all'altro delle gallerie in uno o più ordini nella parte superiore, si vede a Santa Maria *Forisportam*, la quale vuolsi di remota antichità, benchè ricostruita al principio del secolo XIII, quando

quelle gallerie sovrapposte vennero in uso in Toscana, e Marchione d'Arezzo ne dava un singolare esempio nell'architettare in parte la pieve di quella città, e a Lucca stessa, nella cattedrale, Guidetto da Como le disponeva in tre serie sul bel portico. Il portico delle basiliche romane si rivede qui in Lucca, come a Sant'Jacopo Soprarno, a Firenze, senza

Fig. 752 — Lucca, Santa Maria *Forisportam*

la trabeazione, che è costituita d'una semplice cornice, e con i pilastri a fascio (fig. 755-758). Ma una difficoltà si opponeva all'architetto per rendere uguali i valichi del portico o per far simmetrici i due laterali e i due primi ordini delle gallerie superiori, essendo in parte coperta la facciata dalla vecchia torre; ed egli allora elevò con un piedritto la stretta arcata destra, restrinse gl'intercolonnî in vicinanza del campanile e terminò orizzontalmente il sommo della facciata. Questo fu l'accorto lavoro di maestro Guidetto da Como, chiamato probabilmente nel 1196 dai fabbricieri o consoli dell'opera del duomo di Lucca.

Come il San Martino, o duomo, rappresenta a Lucca il coronamento degli sforzi architettonici, così la pieve d'Arezzo

Fig. 753 — San Gimignano, Palazzo del Podestà

da un altro punto della Toscana, e la cattedrale di Pisa (fig. 759, 760) a breve distanza da Lucca. Fondata nel 1063 dal maestro Buschetto, la chiesa fu soccorsa di donativi dai giudici di Gallura, di Cagliari e d'Arborea (1070-1185), e dagli

Fig. 754 - Brancoli, Pieve

imperatori bizantini nel secolo XII; ma al principio del secolo XIII dovette essere ricostruita; uno dei maestri che lavorò le ornatissime colonne del portico di San Martino di Lucca, lavorò le altre della facciata della cattedrale; e allora soltanto, e anche dopo, cioè nel 1264, dovette operare quel Rainaldo, che ci è rappresentato continuatore dell'opera di Buschetto.[1]

Certo è che seguendo l'evoluzione dello stile architettonico a Pisa e a Lucca, la facciata della cattedrale pisana ci

Fig. 755 — Lucca, Cattedrale

dimostra il compimento di forme svoltesi nel secolo XII, imitate poi in San Michele di Lucca (fig. 761), in San Paolo a Ripa d'Arno di Pisa (fig. 762) e nel compimento della facciata

[1] Vedi a questo proposito le osservazioni di un ottimo studioso, Paolo Fontana, nella *Rassegna settimanale universale,* III, 12 giugno 1898, Roma. Vedi ROHAULT DE FLEURY, *Les monuments de Pise au moyen âge* (Paris, 1866), a pag. 46, dove parla delle fondamenta della facciata progettata e abbandonata.

del duomo di Massa Marittima, eseguito da un architetto pisano poco dopo l'anno 1287.[1] Niccola Pisano e i suoi arricchirono l'aspetto delle gallerie toscane; ma il gotico, che già

Fig. 756 — Lucca, Cattedrale

appare in alcuni capitelli della facciata della cattedrale pisana, nelle gallerie di San Pietro Somaldi a Lucca, di poco posteriori al 1248, entra già a darvi una nuova impronta.

[1] Luigi Petrocchi, *Massa Marittima*, MDCCCC.

La cattedrale di Pisa dovette essere compiuta circa al tempo in cui si dette mano a terminare ivi il Battistero, fondato da maestro Diotisalvi nel 1153, sospeso per mancanza di mezzi, così che nel 1164 si dovette ricorrere a una questua, a cui 34,000 famiglie corrisposero ciascuna con un soldo d'oro, continuato poi da Niccola Pisano e da' suoi nel secolo XIII,

Fig. 757 — Lucca, Cattedrale

con la decorazione esterna del primo piano, dove si legge: ANNI . DNI . MCC . LXX . VIII | EDIFICHATA . FVIT . DE NOVO.[1]

Al primo piano, nella galleria magnifica, si trova l'arte di transizione dal romanico al gotico, o un gotico ingagliardito dalle forme romaniche, proprio di Niccola Pisano.

Nel luogo dove l'arte creò tali maraviglie, la torre fondata nel 1174 da Bonanno, continuata nel 1234 da Guglielmo d'Innspruck, compiuta da Tommaso da Pisa, venne ad armonizzare col resto, ornata di gallerie in giro, e a sorprendere per

[1] ROHAULT DE FLEURY, op. cit., pag. 58 e seg.

l'arte dell'architetto, che per correggere l'inclinazione nata quando già la costruzione era giunta a dieci metri sopra il suolo, nel costruire la seconda, la terza e la quarta galleria,

Fig. 758 — Lucca, Cattedrale

si sforzò di ricondurre verso l'interno il centro di gravità. Il suo successore, dopo la lunga interruzione dell'opera, dovette rimediare coraggiosamente a una nuova inclinazione

prodottasi per l'abbassamento del piano, dando quattordici centimetri di altezza in più alle colonne verso mezzogiorno,

Fig. 759 — Pisa, Cattedrale

per riacquistare il livello, e aggiungendo anche un'altra correzione di nove centimetri al sesto piano, per rimediare ai sopraggiunti abbassamenti, che, finito il lavoro, crebbero ancora col tempo di ben ottanta centimetri, oltre che tutta la

torre s'interrò di metri 2.40 sotto il piano su cui era eretta insieme con la cattedrale.[1]

Mentre Pisa si gloriava di tanti monumenti, Firenze, sul tipo del bel San Giovanni, architettato nell'età cristiana primitiva,[2] ricostruiva l'antico duomo o la chiesa della badia di Fiesole, la chiesa dei Santi Apostoli, la chiesa di San Miniato al Monte, l'antica pieve di Sant'Andrea, in Empoli, la tribuna del San Giovanni stesso, la chiesa di San Salvatore al Vescovado e quella di Sant'Jacopo Soprarno.[3] Queste architetture si differenziano dall'archetipo loro per il predominio delle arcate, « non solo per quantità, ma anche per posizione », sulle « architravature classiche, che nell'interno del San Giovanni dominano da cima a fondo, come ne' periodi più castigati dell'arte romana; ed all'esterno gli archi voltati sulle colonne sottostanno al sistema classico degl'intercolonnî e degl'interpilastri architravati ».[4]

Inoltre, « il costume romanico posteriore al Mille è che gli archi riposino sui capitelli delle colonne col solo intermezzo d'un pulvino in forma di gola diritta, la quale continua a modo di cornicetta lungo il tratto murale degl'intercolonnî. Nel San Giovanni invece gli archi posano su d'una trabeazione completa, avente cioè architrave, fregio e cornice, la quale non continua punto nel campo interstiziale, ma si profila invece e s'arresta sulla rispettiva colonna ».[5]

La differenza tra il San Giovanni e le architetture derivate si accentua quindi anche nelle proporzioni dei membri architettonici, perchè « le colonne a poco a poco si assottigliarono fino a divenire all'ultimo sperticate, e le trabeazioni, per legge di consonanza, di mano in mano si depressero e s'atrofizzarono tanto e in tal modo, da non poter più contenere nel loro spazio brevissimo tutti gli elementi onde

---

[1] Rohault de Fleury, op. cit., pag. 62 e seg.

[2] A. Nardini Despotti Mospignotti, op. cit.

[3] Id., a pag. 142.

[4] Id., a pag. 41.

[5] Id., a pag. 41.

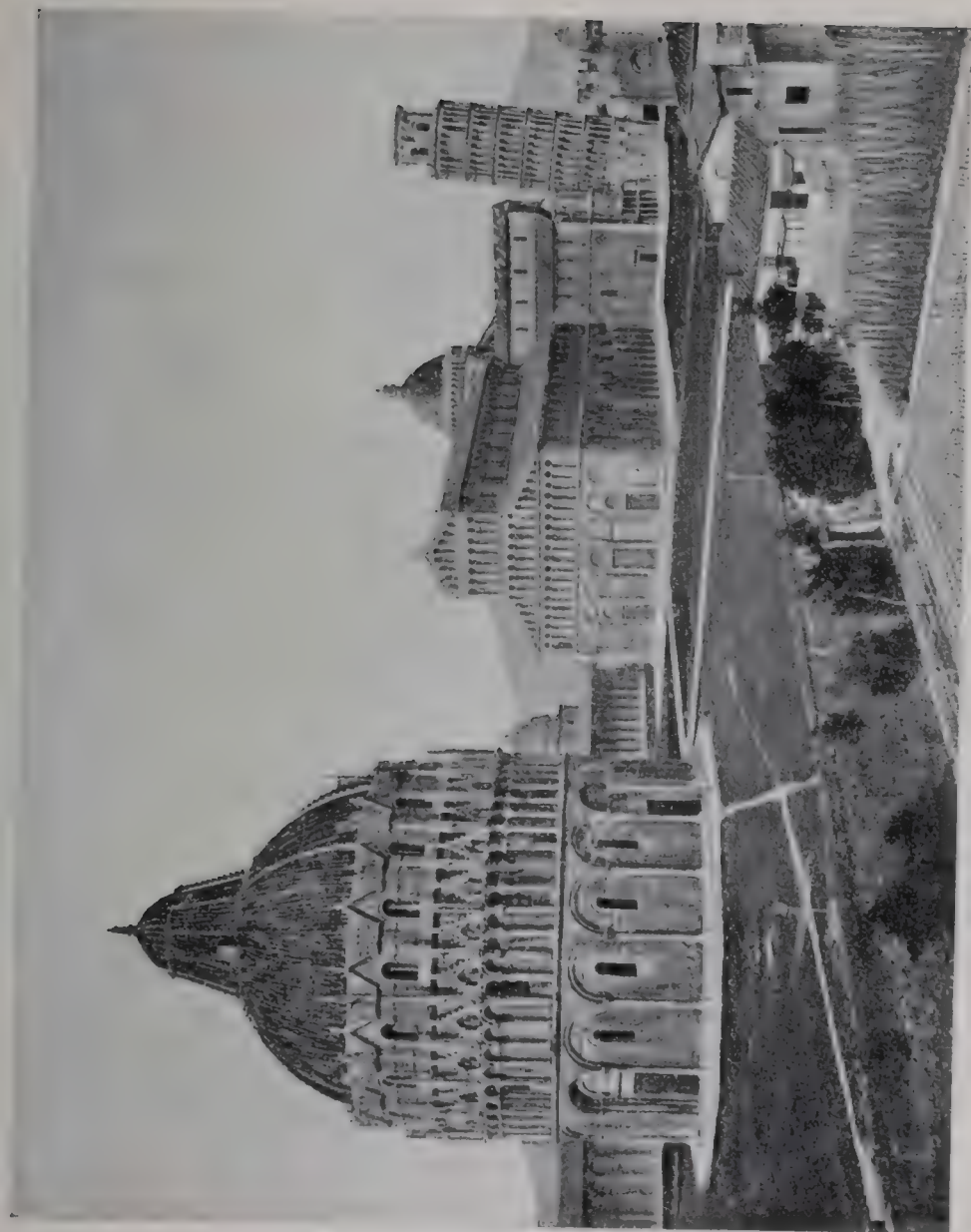



Fig. 760 — Pisa, Cattedrale, Battistero e Campanile

erano composte, cosicchè all'ultimo si ridussero ad una semplice cornicetta, e finalmente soppressero ancor questa ».[1]

Fig. 761 — Lucca, San Michele

I profili delle chiese fiorentine posteriori al Mille si riducono, perdono elementi rettilinei e l'energia antica, i begli

[1] NARDINI, op. cit., a pag. 43.

e forti effetti di luce, e il policromismo si fa più minuto e più complicato. Però il policromismo fiorentino ben si distingue da quello della scuola architettonica pisano-lucchese, essendo decorativo, o coordinato e collegato alle linee della struttura degli edificî, secondo il prototipo Battistero; mentre a Pisa e a Lucca trovasi il policromismo *litotomico*, uscente

Fig. 762 — Pisa, San Paolo a Ripa d'Arno

dalla struttura stessa dell'edificio, con filari alternati bianchi e neri di marmi, e il policromismo decorativo libero, senza il sistema prestabilito o le norme della scuola fiorentina.

La badia di Fiesole (fig. 763) vuolsi anteriore al 1028, in cui il vescovo Jacopo Bavaro divisò di erigere una nuova cattedrale per i Fiesolani. La chiesa antica, passata quindi ai benedettini, dovette essere ricostruita o restaurata, poichè le molte linee e gl'intarsî della decorazione superiore della

facciata pare che corrispondano a forme proprie della fine del secolo XI, piuttosto che a quelle di tempi anteriori; ma

Fig. 763 — Fiesole, Chiesa della badia. Facciata

dell'antico resta solo la facciata, poichè Cosimo il Vecchio nel 1447 la fece ricostruire da Michelozzo.[1]

[1] Il Nardini Despotti Mospignotti si chiede come mai la badia, che quando era duomo era stata sempre di pietra, si volesse ridurre di marmo quando non era più duomo. La dimanda è ingenua: non era più duomo, ma chiesa della potente badia benedettina.

La chiesa dei Santi Apostoli, in Firenze, è assegnata dalla tradizione all'età carolingia; ma sembra posteriore al Mille,

Fig. 764 — Firenze, San Miniato al Monte. Facciata

del tempo romanico primitivo, più ligio a consuetudini classiche, considerando l'interno, dove solo rimangono tracce della struttura antica, ossia le tre navate spartite da colonne con capitelli compositi e corinzî, sui quali poggian pulvini a forma di gola diritta, che accolgono i piedi delle arcate.

Anche San Miniato al Monte (fig. 764, 765) vuolsi che risalga alla prima metà del secolo XI. Certo è che Alibrando, vescovo e cittadino di Firenze, nel 1013 costruì la chiesa, ma quand'essa fosse poi compiuta non è altrettanto sicuro. La data del 1093, che si vede nell'antica pieve di Sant'Andrea in Empoli (fig. 766), può far credere d'un tempo prossimo la facciata della chiesa, essendo l'una e l'altra perfettamente simili; e i pilastri a fascio, gli arconi trasversali dell'interno concorrono pure a far protrarre la data dell'edificio, quale oggi appare dopo le parecchie ricostruzioni. La somiglianza tra la chiesa di San Miniato al Monte e l'antica pieve di Sant'Andrea in Empoli può benissimo spiegarsi, come nota il Nardini, per le dipendenze che vi erano in Empoli al monastero di San Miniato al Monte.

La tribuna di San Giovanni ebbe la sua ricostruzione al tempo romanico, e la decorazione, secondo il Nardini, più volte rimpastata, anche sullo scorcio del secolo XII ed in seguito.

La chiesa di San Salvatore al Vescovado conserva solo, e non intatta, la parte inferiore dell'antica facciata, dove si mostrano forme del tramonto dell'età romanica, forse del 1225, secondo il Vasari. Sulla lunetta della porta si vedono intarsiati i sette candelabri, semplice richiamo alle grandi decorazioni apocalittiche delle facciate delle chiese romaniche.

La chiesa di Sant' Jacopo Soprarno, col suo portico senza trabeazione e col policromismo che deroga dalle sue norme, è pure, sempre secondo il Nardini, dell'ultimo periodo dell'arte romanica, sì elegante e classica a Firenze. Lo stile ogivale venne a trasformarla, non a spegnerla; così che sotto altre forme spunterà tra le cuspidi e i contrafforti gotici, e con le sue linee orizzontali contrasterà alle ogivali, finchè riapparirà di nuovo nella sua pienezza, nella sua forza, nella sua eleganza propria.

La scuola architettonica fiorentina non ebbe l'energia di espansione della scuola pisano-lucchese, che si estese per

tutta la Toscana; e a Firenze stessa informò l'antica facciata di Santa Trinita, quale si vede ritratta nell'affresco di Domenico

Fig. 765 — Firenze, San Miniato al Monte. Interno

Ghirlandaio, in quella chiesa, e infine penetrò nelle isole di Corsica e di Sardegna.

In Sardegna pochi monumenti medioevali sono anteriori all'influsso di Pisa: in Assemini una chiesetta a forma di

croce greca, con la cupola sferica che s'imposta nei muri elevati sugli archi del quadrato centrale; nell'agro d'Oristano,

Fig. 766 — Empoli, Collegiata

San Giovanni di Sinis, posto in vicinanza alle rovine di Tharros, e abbandonato al tempo della dominazione bizantina, quando gli abitanti del luogo si ridussero all'interno

fondando Oristano; in Cagliari, la chiesa dei Santi Cosma e Damiano, anticamente detta di San Saturnino, eretta sui ruderi d'un edificio pagano: sede dei vescovi africani, e, tra gli altri, di San Fulgenzio, continuatore delle teoriche di Sant'Agostino,[1] quando essi furono cacciati di nido da Trosamondo, subì molte modificazioni, finchè fu riconsacrata il 1° aprile 1119.[2]

Fig. 767 — Terranova Pausania (Sardegna), Chiesa di San Simplicio

Ancora si scorge l'antica struttura della chiesa a croce greca con cupola centrale impostata su base quadrata angolarmente archeggiata, con la seguente iscrizione:

A ✠ DEVS QVI INCOASTI PERFICE VSQVE AD FINEM ✠ Ω

L'abbondanza de' materiali antichi nel rivestimento delle pareti, ne' capitelli e da per tutto lascia ritenere la chiesa sorta sull'antico con materiali antichi; e le aggiunte fattevi ai tempi dei Giudici sono indicate dalle archeggiature poggianti su ornate mensolette.

---

[1] Baronio, *Annali*, anno 504, n. 55-58.

[2] Martène et Durand, *Veter. script. et monument. coll.*, Parigi, 1721, I, col. 657, 658.

Al principio del secolo XI si afforzarono le relazioni della Sardegna con le due fiorenti repubbliche marinaje di Genova e di Pisa; e l'arte pisana segnò nell'isola il predominio via via crescente. Un primo gruppo di chiese, distinto per la grande semplicità di linee architettoniche e decorative, corrisponde in qualche modo a San Pietro in Grado presso Pisa; e vi si possono annoverare la chiesa di San Simplicio a Terranova Pausania (fig. 767), San Gavino di Porto Torres e Santa Maria del Regno di Ardara. La prima ha arcature all'esterno spartite a due a due da lesene; la seconda, costruita con materiali frammentarî tolti dall'antica *turris Libissonis,* è pure a forma basilicale, con due tribune, una ad oriente e una a occidente, alle estremità della nave mediana, alla pari di San Pietro in Grado, con le navi laterali coperte da volte a crociera, e l'esterno con archetti pensili divisi a due a due da lunghe e sottili lesene. Però alcuni di quegli archetti, che leggermente si acuiscono, mostrano come la chiesa subisse alterazioni nella forma primitiva al tempo del dominio aragonese, quando furono ricostruite le porte. Una sola di esse, posta recentemente in evidenza dallo Scano,[1] mostra ancora l'antico tipo, senza cordonate concentriche, con architrave monolitico alleggerito da un arco di scarico svolgentesi a fil di muro e contornato da una cornice di sagoma assai sobria. Le mensole figurate sostenenti l'architrave, i piedritti marmorei arabescati richiamano la decorazione dell'Italia superiore. Questa chiesa, secondo una pia leggenda, fu eretta nella prima metà del secolo XI, quando, come leggesi nell'antica cronaca scritta in lingua sarda *condaghe*, stampata a Venezia nel 1497, fu eletto giudice di Torres *Donnu Comida,* che aveva per sorella *Dona Jorgia, una forte femina qui issa curriat mandras et recogliat*

[1] Al degno studioso debbo molte notizie relative allo svolgimento dell'architettura medioevale in Sardegna. Niuno è meglio di lui informato dell'arte del suo paese. Ne ha fornito saggio nei seguenti lavori: *La Cattedrale di Cagliari,* Cagliari-Sassari, 1902; *Per Cagliari pisana,* Cagliari-Sassari, 1901; *Cagliari medioevale,* in *Cagliari,* Guida a cura del Collegio degl' ingegneri e architetti della Sardegna.

sas dardas et icusta fetit sa Corte de sa Villa de Ardu et fetit su Casteddu de Ardar et fetit S. Maria de Ardar. Ora, narra la leggenda, che a Comida, infetto da lebbra e giacente in letto, apparve San Gavino, gl'ingiunse di costruire una chiesa e trasportarvi i corpi dei Santi Gavino, Proto e Januario; il giudice, in obbedienza all'ordine celeste, fece venire da Pisa *XI mastros de muros et de pedra, sos plus fines et megus qui potirunt acatare in Pisas.* Dunque

Fig. 768 — Bulzi (provincia di Sassari), Chiesa di San Pietro delle Immagini

la chiesa di San Gavino di Porto Torres, eretta da Comida giudice, e quella di Santa Maria del Regno d'Ardara, innalzata da donna Giorgia, sua sorella, sono della prima metà dell'XI secolo, se Comida in quel torno dominò nel Giudicato di Torres. Anche Santa Maria del Regno d'Ardara richiama forme architettoniche lombarde,[1] quali si vedono trapiantate in Toscana.

Santa Giusta, nel villaggio omonimo, Santa Maria in Bonarcado (1147) ed altre sono costituite con forme congiunte

[1] D. Scano, *La chiesa di Santa Maria del Regno d'Ardara*, Sassari, 1902.

a elementi bizantini. Le due ultime e San Simplicio in Terranova Pausania hanno le stesse linee costruttive e decorative. Nella facciata di Santa Giusta, invece delle toscane

Fig. 769 — San Pietro di Sorres, Chiesa già episcopale

gallerie false poggianti su colonnine, vi è un'arcata centrale impostata su due lunghi pilastrini salienti sin verso la

cornice del timpano, posti lateralmente alla porta d'ingresso; e vi sono due arcate minori ai fianchi; sulla porta s'apre una grandiosa finestra trigemina.

Le forme bizantine si notano in quelle altissime arcate più chiaramente che in Toscana, e anche nel rombo del timpano con altri rombi dentro inclusi a gradi. Ciò fa sospettare che la Sardegna traesse quella forma non dalla Toscana, ma da reminiscenze bizantine lasciate nell'isola dai dominatori.

Fig. 770 — Saccargia (territorio di Codrongianos), Chiesa della Santissima Trinità

A questi gruppi, che ritraggono forme lombarde e bizantine, fa seguito uno con carattere più schiettamente toscano.

Abbassandosi le tre arcate che abbiamo veduto a Santa Giusta, così da non inoltrarsi nel primo piano delle facciate, si ha il tipo delle chiese di derivazione toscana, come la chiesa di San Pietro delle Immagini in territorio

di Bulzi (fig. 768). Il primo piano della facciata con archetti pensili gotici spartiti da colonnine mostra la costruzione posteriore; mentre la chiesa di Nostra Signora di Tergu, in territorio di Castelsardo, ha del pari la parte inferiore con

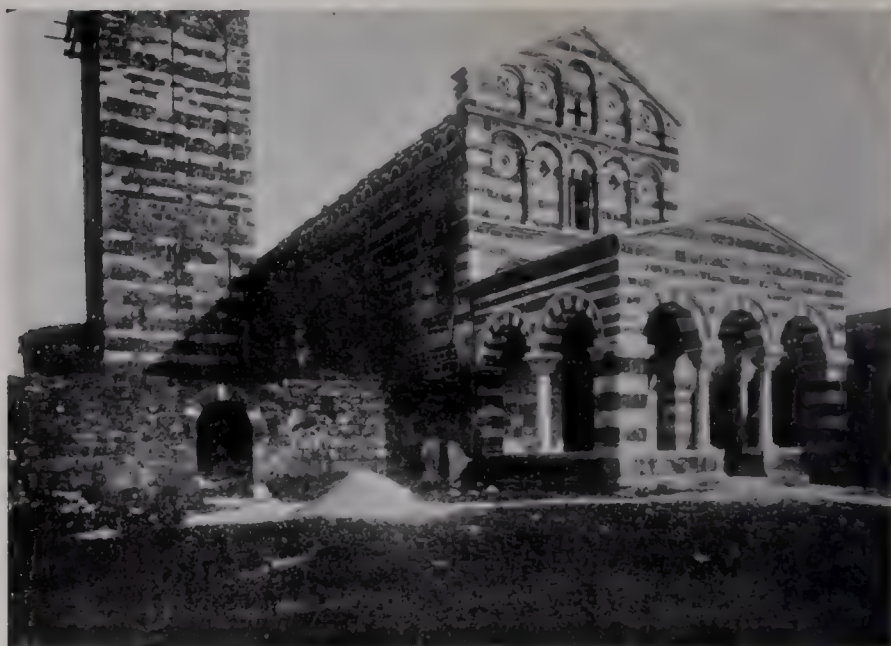



Fig. 771 — Saccargia (territorio di Codrongianos), Chiesa della Santissima Trinità

arcate a tutto sesto, e il piano superiore con una galleria falsa retta da colonnine, due delle quali tortili. Ma la chiesa di San Pietro di Tergu manca del frontone, che vediamo invece in quella di San Pietro di Sorres (fig. 769), più ricca con elegante ornamentazione policromica a tondi e a rombi bizantini sotto ad ogni arcata della fronte, cinque nella parte inferiore, come in San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa. Così dicasi della Santissima Trinità di Saccargia (fig. 770, 771), con false gallerie sovrapposte alla toscana nel frontone, e con un portico coperto da volta a crociera, retto da quattro colonnine, due pilastri angolari e due semipilastri immedesimati alla facciata. Questa chiesa, veramente pisana, decorata nell'abside da affreschi del secolo XIII, vuolsi fondata da Costantino,

giudice di Torres, e da Marcussa sua consorte, nel secolo XII, dopo che ebbero una visione nella quale fu loro promessa

Fig. 772 — Tratalias (circondario d'Iglesias), Chiesa già episcopale

una grazia purchè edificassero nella vallata di Saccargia una chiesa in onore della Santissima Trinità; in seguito a ciò *detesirunt recatu de grande moneda gasí comente aviant su*

podere et apisirunt mastros Pisanos et edificarunt sa ecclesia et monasteriu de Trinidade.[1]

Tanto la chiesa di San Pietro di Sorres, quanto della Santissima Trinità di Saccargia, pur rispecchiando forme pisane, sono di gusto più classico, anche nella maggiore ampiezza delle false arcate.

Un'altra chiesa a false gallerie sostenute da colonnine e pilastrini è quella di San Pantaleo, nel Comune omonimo,

Fig. 773 — San Galgano (provincia di Lucca), Interno della chiesa

la cui fondazione risale al 1261. Fu fabbricata su disegni di Marco Samauli, essendo vescovo della diocesi di Dolia, ora soppressa, Marco da Gili. Non ha la toscana eleganza, ed è di forme architettoniche in ritardo, anche di forme scultorie ispirate a vecchie forme lombardo-romaniche. Così la chiesa già episcopale di Tratalias (circondario d'Iglesias), eretta nel 1282 per *magister Guantinum Cavallinum* di Stampace (fig. 772),

[1] Tola, *Codex Diplomaticus Sardiniae*, in *Monumenta historiae patriae*, t. XII. Torino, 1858.

singolare per quella sua scaletta a sbalzo che si svolge nell'interno e nel frontone della facciata; così la chiesa di Santa

Fig. 774 — Roma, San Bastianello sul Palatino. Affreschi

Maria di Uta, presso Cagliari, con la solita decorazione ad archetti poggianti su mensoline figurate e spartiti da lesene.

Santa Maria in Betlemme a Sassari richiama invece il tipo delle chiese liguri per la porta a strombatura e il grande rosone, oggi otturato. Siamo già nel tempo in cui Pisa non solo insegnava, ma imperava in Sardegna. Come a Pisa nella cattedrale sopra una porta si hanno fregi antichi, così Cagliari nel suo duomo mette sulle porte fregi classici. Nel 1257 Guglielmo conte di Capraia, giudice di Arborea, stringeva d'assedio la rocca di Cagliari. Vinti i Genovesi, corsi ad aiutare i Sardi, Cagliari fu conquistata; e i Pisani, in rendimento di grazie a Dio, vollero ricostruire e abbellire la chiesa di Santa Maria. Le porte della Sardegna all'arte pisana sempre più si spalancarono, e allora Guglielmo, probabilmente da Pisa, si recò a scolpire il pulpito per la rinnovata cattedrale cagliaritana.

Ma il gotico, che aveva già fatto le prime apparizioni, comincia ad affermarsi più sentitamente nelle costruzioni sacre e civili. Il monumento tipico dell'arte gotica in Toscana, San Galgano (1218-1300),[1] diffondeva a Siena, a Prato, a Pistoia, a Firenze, a Pisa, a Orvieto e a Grosseto le sue forme (fig. 773). In Sardegna il gotico s'afferma nella nuova cattedrale cagliaritana, e si disegna negli archetti trilobati sostituiti a quelli a tutto sesto e ne' fascioni sagomati sostituiti alle colonnine delle false gallerie, a Iglesias, nella chiesa de' Cappuccini e nella cattedrale eretta dal conte Ugolino, così ricordato nell'iscrizione: DOMINO VGOLINO DEI BONORATICO DELLA SEXTA PARTE DEL REGNO DI CAGLIARI ED ORA PER LA GRAZIA DI DIO POTESTATE DI PISA. Ma ben presto lo stendardo aragonese, sventolando sulla guglia del duomo di Cagliari, dava il segno d'altre tendenze dell'arte e della vita della Sardegna.

* * *

La pittura a Roma, sin dalla seconda metà del secolo X, si coordina all'architettura e la riveste di colori in una forma

[1] ANT. CANESTRELLI, *L'abbazia di San Galgano*. Firenze, Alinari, 1896.

che rivaleggia col musaico. Alle tessere di smalto si sostituiscono pennellate di tinte ricavate da terre gialle e rosse. Le pitture di Santa Maria in Pallara,[1] più comunemente chiamata di San Bastianello sul Palatino, dal De Rossi e dal Dobbert attribuite al secolo VIII, in realtà sono della seconda

Fig. 775 — Nepi, Chiesa di Sant'Elia. Affreschi

metà del secolo X, come è stato recentemente dimostrato sul fondamento dell'iscrizione dell'abside di Santa Maria, nella quale si parla di *Petrus illustris medicus* (già morto nell'anno 998), che fondò o restaurò la chiesa, e senza dubbio fece eseguir le pitture. Rappresentano esse alcune sante presso un angiolo che tiene un labaro e un globo col monogramma costantiniano (fig. 774): non inchinano la testa, come

[1] P. Fedele, *Una chiesa del Palatino. Alcune memorie di Santa Maria in Pallara*, in *Archivio della R. Società Romana di storia patria*, 1903.

a Sant'Elia presso Nepi, e come ne' musaici di Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna, ma sono viste di faccia, vestite quali imperatrici bizantine. Nell'abside decorata dalle solenni

Fig. 776 — Nepi, Chiesa di Sant' Elia. Affreschi

figure in alto, sotto un festone col monogramma costantiniano nel mezzo, vedesi sporgere da una corona gemmata la mano dell'Eterno sul capo del Cristo, che alza la destra benedicente e tiene un rotulo nella sinistra, mentre i Santi Zotico e Sebastiano, in abito principesco, gli porgono corone, e i Santi Stefano e Lorenzo stanno ai lati, con un libro nelle mani, presso il tronco d'una palma, nell'alto della quale è la fenice, simbolo dell'eternità, come nei più antichi musaici romani.

In una zona inferiore escono le pecorelle da Betlemme e da Gerusalemme, verso l'agnello mistico che sta sopra il monticello da cui sgorgano i quattro fiumi del Paradiso. Nel basso,

la Vergine con le mani aperte, fra gli angioli col labaro e le quattro sante già accennate, corteo della Donna divina. Più in basso, una santa benedettina tra i principi degli apostoli. Le

Fig. 777 — Roma, Basilica inferiore di San Clemente. Affreschi

teste sono campite di giallo chiaro; i lineamenti, i contorni, segnati di rosso e di nero; le parti prominenti, scaldate di rosso vivo. Intorno corre una greca, e si disegnano serie di circoli entro cui stanno uccelli e anitre. Queste pitture che imitano i musaici romani, che sembrano anzi cartoni preparati per formarne di nuovi, sono assai rozze, senza confronto con quelle che i Bizantini seppero creare nella lor seconda età d'oro. Semplicissime nei mezzi tecnici, possono considerarsi il riassunto, non la copia degli antichi modelli musivi di Roma. Tali sono pure le pitture di Sant'Elia presso Nepi;[1] dei Santi Abbondio e Abbondanzio a Rignano Flaminio presso Roma:[2] quelle eseguite dai fratelli Giovanni e Stefano, artisti

---

[1] Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, I. Firenze, 1886.
[2] Domenico Tumiati, ne *L'Arte*, 1898, pag. 12 e seg.

romani, col nipote Niccolò, nelle processioni delle sante che recano corone (fig. 775) e in quelle de' seniori (fig. 776) che alzano i calici, ricordano i musaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna; queste, gli altri di San Paolo fuori le Mura e di Santa Prassede in Roma. La scuola pittorica romana della fine del secolo X e dell'XI riflette dunque prische forme musive, si stringe alle tradizioni del cristianesimo, così da permettersi ben poche varianti alle composizioni antiche romane, quasi fossero consacrate. Notiamo una di tali varianti, ad esempio, in Sant'Elia presso Nepi, quella veramente medioevale d'incoronare i seniori, come Dante li rappresenta:

Sotto così bel ciel, com'io diviso,
Ventiquattro seniori, a due a due,
Coronati venian di fiordaliso.
(*Purgatorio*, XXIX, 82-84).

La tradizione pittorica romana continua a Sant'Urbano alla Caffarella,[1] nella cappella del Martirologio a San Paolo fuori le Mura, e si rivela alla fine del secolo XI nella chiesa antica o inferiore di San Clemente, nella rappresentazione delle leggende di San Clemente e di Sant'Alessio. Una delle pitture reca il nome di Beno di Rapiza, che le fece eseguire per amore del beato Clemente e per la redenzione dell'anima sua: IN NOMINE DOMINE EGO BENO DE RAPIZ(*a*) PRO AMORE BEATI CLEMENTIS ET REDEMPTIONE ANIMEE MEA PINGERE FECIT (*sic*).

Ora Beno di Rapiza era un personaggio romano vivente nel 1080, quattro anni avanti l'incendio che Roberto Guiscardo fece appiccare alle case dintorno a San Clemente.[2]

La prima delle pitture rappresenta la vedova che ritrova il figlioletto dimenticato nel fondo del mare (fig. 777). Ogni anno, il giorno della festa di San Clemente, ritiratesi le acque sino oltre il tempio erettovi dagli angioli, là dove il santo annegò con un'ancora al collo, andavano i fedeli in processione. Nel-

[1] Vol. II, pag. 265.
[2] ROLLER, in *Revue archéologique*, Paris, Didier, 1873.

Fig. 778, 779 — Roma, Basilica inferiore di San Clemente. Affreschi

l'eccesso del fervore la vedova dimentica il figliuolo: ma lo ritrova l'anno seguente nel tempietto sacro, e chinasi a raccoglierlo, e lo tiene poi fra le braccia, piegando la testa con tenerezza verso la creatura serbata per prodigio.

In un altro affresco (fig. 778) si vedono Beno di Rapiza e Maria sua consorte, l'investitura di San Clemente, poi il castigo di Sisinio. I donatori presentano ceri rotolati. La cappella è rischiarata da sette lampade sospese ai portici e da un lampadario con sei lumi disposti in circolo. San Clemente in pontificali paludamenti, in atto di orante, sta innanzi all'altare, sopra cui sono un calice, un libro e un oggetto tondo, forse un pane. La cristiana Teodora, vestita di tunica a larghe maniche ricadenti, assiste dal primo piano al sacro convegno, all'insaputa del marito Sisinio. Intanto questi, penetrato nel tempio, subito colpito da cecità, è sorretto da uno schiavo; ma San Clemente prega per lui, che, ricuperata la vista, convertito, edifica la basilica in onore del santo.

La fondazione della basilica per opera di Sisinio è il soggetto d'un'altra pittura, tanto ordinata nell'insieme quanto vaga di tipi e di atteggiamenti. Ma ancora più nuova appare la rappresentazione della leggenda di Sant'Alessio (fig. 779). Il giorno destinato alle sue nozze, il santo parte per la Palestina a farsi eremita. Mentre l'abbandonata fanciulla guarda ancora dalla finestra in attesa, Alessio torna santificato dalla penitenza, segnato da un nimbo intorno al capo, asceta sparuto, con una povera bisaccia, e chiede ospitalità al senatore EVFIMIANVS suo padre, che a cavallo, circondato dalla sua corte, lo incontra senza riconoscerlo. Il santo ospitato serve come schiavo per diciassette anni il padre, e si corica la notte in un sottoscala della casa paterna. Sentendosi vicino a morte, manda un rotolo contenente la sua storia al papa Bonifacio I, il quale, chiamato nella casa di Eufimiano per spiegare il fenomeno delle campane che senz'esser mosse davan rintocchi, benedice il santo morente e mostra il manoscritto. Morto Alessio, il padre si strappa i capelli, la vecchia madre

Fig. 780 - Roma, Santa Francesca Romana. Musaico dell'abside

le vesti e la povera fidanzata copre di baci la salma dell'antico amante, che Bonifacio I benedice.

In questa rappresentazione è osservata meno che nelle altre l'unità di tempo, essendo riunite tre scene ben distinte nel ristretto quadro; ma, in ogni modo, il pittore ha saputo esprimersi, rendere la leggenda nelle complesse sue forme, con vivida spontaneità.

Da questi affreschi agli altri dei Santi Quattro Coronati, del secolo XIII, impregnati di bizantinismo, non v'è progresso.[1] L'arte indigena, quale si manifesta alla fine del secolo XI negli affreschi di San Clemente, era ancora ricca di tradizioni proprie e con i bei difetti della giovinezza; l'arte bizantina invece, coltivata ne' monasteri, come fiore esotico in una serra calda, si presenta in forme vecchie e stanche. A Subiaco si vedono affreschi migliori di quelli dei Santi Quattro Coronati, nella cappella di San Gregorio al Sacro Speco, eseguiti l'anno 1228,[2] dov'è il ritratto di San Francesco dipinto dal monaco sublacense che lavorò poi ad Anagni chiamatovi dal vescovo Pandolfo (1237-1257), portando seco « con l'intimo germe della propria arte (tendenza alla plasticità e al movimento delle figure, ricerca degli scorci, ecc.), molte abitudini giovanili (tipi dei visi, modo di lumeggiarli, amore per le tinte chiare, ecc.), insieme con numerosi motivi di decorazione; sulle arcate della chiesa superiore di Anagni riappaiono le grandi figure di pavoni e di animali simbolici, e la croce che risplende in una delle volte del Sacro Speco si rivede, cavata quasi da uno stesso cartone, nella volta della cripta d'Anagni[3] ».

Sostenuta dalla tradizione, l'arte presenta saggi ancora grandiosi ne' musaici a Santa Francesca Romana e a Santa

---

[1] Vol. II, pag. 375 e seg.

[2] JANNUCCELLI, *Memorie di Subiaco e della sua badia*, Genova, 1856; TOESCA, op. cit., pag. 141 e seg.; HERMANIN, FEDERICI, GIOVANNONI, *Illustrazioni di Subiaco*, in corso di stampa.

[3] TOESCA, op. cit., pag. 144.

Fig. 781 — Roma, Santa Maria in Trastevere. Musaico dell'abside e della fronte esterna dell'arco

Maria in Trastevere.[1] In Santa Francesca (fig. 780) i costumi sono di una splendidezza orientale, ma tutta la composizione dell'abside è nuova. La conca è come una mezza cupola, con arcate in giro e con un *velarium* steso a foggia di conchiglia nell'occhio della cupola stessa: forma che non può dirsi bizantina, ma propria de' musaicisti romani, decoratori per eccellenza, che davano all' architettura il sopravvento e consideravano la figura umana come motivo ornamentale. Giustamente il De Rossi[2] per quel musaico escluse la data del secolo IX, assegnatagli dal Ciampini, notando la somiglianza delle figure degli apostoli con le altre dell'abside di Santa Maria in Trastevere, fatte circa il 1140, e il similissimo tipo degli ornamenti al sommo delle due abside quasi gemelle.

L'abside contemporanea di Santa Maria in Trastevere (fig. 781) si attiene più all'antica forma quanto alla disposizione delle figure di qua e di là dal mezzo della conca e alla decorazione della zona inferiore, nel modo comune al maggior numero delle abside romane, con le consuete pecore che muovono dalla mistica Gerosolima e da Betlemme verso l'agnello. Così sulla fronte esterna dell'arco risplende fra i sette candelabri dell'Apocalisse l'antico monogramma con le lettere A e Ω pendenti dai bracci della croce equilatera, volano sui cirri i simboli evangelici, stendono i rotuli delle profezie Isaia e Geremia ritti presso l'albero del trionfo. Il musaicista, che mostra di guardare alle antiche immagini cristiane, lascia tuttavia un segno del suo studio dell'arte classica, ornando il disotto della tabella, su cui stanno i profeti, di putti reggenti una tovaglia con frutta, un vaso e uccelli sopra il vaso. Ma più di tutto determina la maestà della Vergine che siede coronata alla destra del Redentore, in una rappresentazione grandiosa, romana, quale poi il Torriti rappresenterà (fig. 782) sul fondo di stelle, in mezzo del *floriferi caeleste nemus paradisi*, nell'abside di Santa Maria Maggiore.

[1] Lo Zimmermann (*Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, Leipzig, 1899) ritiene questo musaico del principio del secolo XIII.

[2] G. B. De Rossi, *Musaici cristiani*.

Fig. 782 — Roma, Santa Maria Maggiore. Musaico dell'abside

Un altro musaico ispirato ad antiche forme, specialmente a quelle che rivestono la conca della cappella delle Sante Rufina e Seconda in San Giovanni in Laterano,[1] è quello dell'abside nella basilica di San Clemente, eseguito forse al tempo di Pasquale I[2] (fig. 783). Nel mezzo, il Salvatore confitto alla croce, lungo i bracci della quale volano dodici colombe, simbolo degli evangelisti; in alto, la mano dell'Eterno sporge dalle nubi; in basso, a' piè della rupe da cui si estolle la croce, quattro fiumi dell'Eden irrigano i pascoli del gregge di Cristo, e vi corrono a dissetarsi pellicani, cigni, pavoni e cervi. Dal cespo donde spunta la croce si partono verdi rami che si svolgono per tutta l'abside e racchiudono entro le spire uccelli, fiori e santi, per dar l'idea del giardino della felicità. In tal modo, nel Dugento, alla distanza di tanti secoli, si tornava a illustrare i versi di Paolino da Nola. Questo ritorno all'antico, ben più animato di quello che si è veduto nel secolo IX, vuolsi prodotto dalla nuova scuola fondata fra noi da' musaicisti venuti da Costantinopoli a Monte Cassino; ma i musaici descritti sin qui scaturiscono direttamente dalle fonti romane, tanto da dubitare che siano essi da attribuirsi ai maestri chiamati in Italia dall'abate Desiderio, o ai monaci eruditi nello *studium artium* del convento.

Così dicasi del musaico, purtroppo grandemente alterato, della facciata di Santa Maria in Trastevere, rappresentante le Vergini sagge e le folli; così dell'altro all'esterno della cattedrale di Terracina, forse *ex voto* di un crociato, con ornamenti che richiamano quelli dei bassi tempi.

La fronte dell'arco trionfale di San Clemente ha però un carattere più chiaramente bizantino, anche nella mescolanza di greco e di latino nelle epigrafi AGIOS PETRVS, AGIOS PAVLVS, il che farebbe supporre questa parte posteriore alla conca, forse eseguita da alcuno dei musaicisti chiamati da

[1] Vol. I, pag. 243.

[2] Lo ZIMMERMANN nell'opera citata espone un'ipotesi inammissibile sulla data di questi musaici.

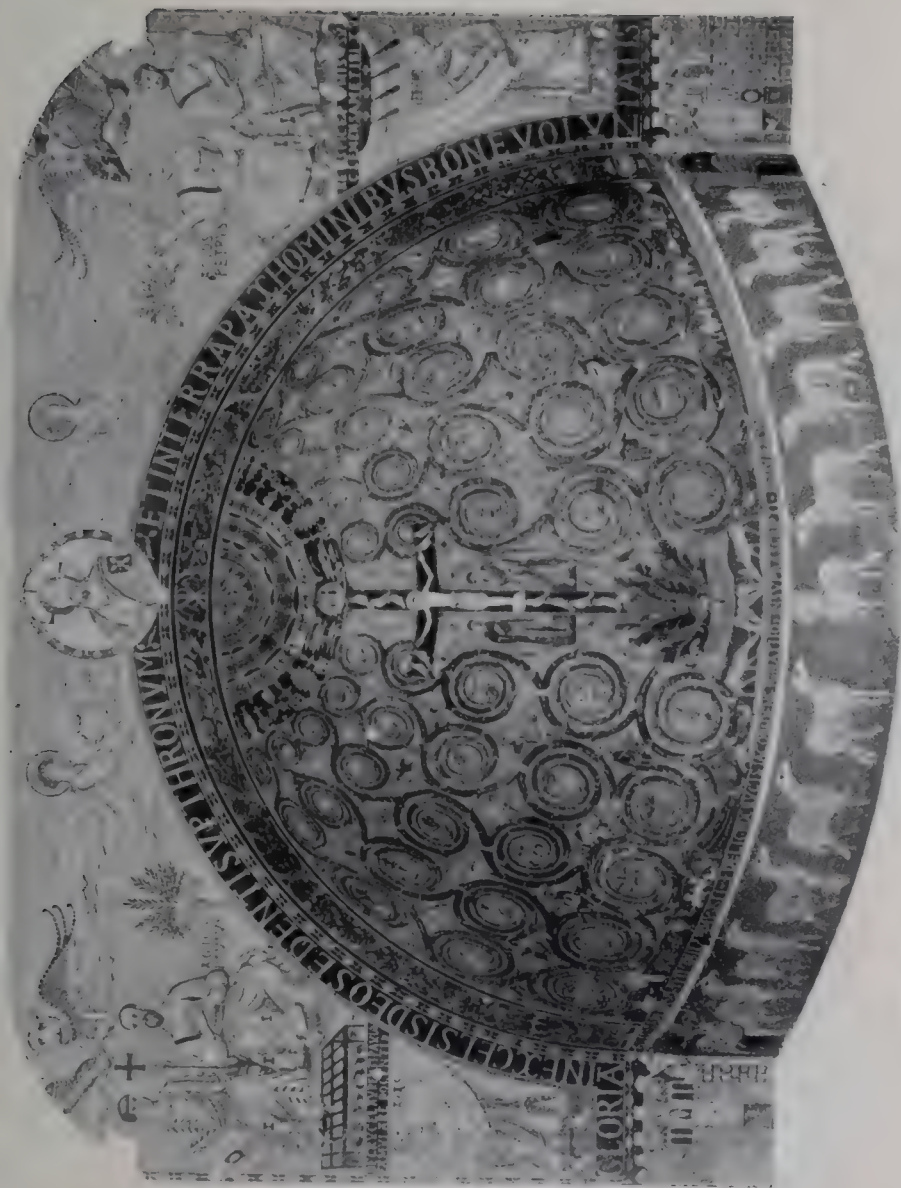



Fig. 783 — Roma, San Clemente. Musaico dell'abside e della fronte esterna dell'arco

Venezia da Onorio III per eseguire il musaico di San Paolo fuori le Mura. Il 23 gennaio 1218 il papa scrisse al doge: « Nobilitati tuae gratias referentes de magistro quem nobis misisti pro mosaico opere in beati Pauli ecclesia faciendo,

Fig 784 — Roma, San Giovanni in Laterano. Musaico dell'abside

rogamus devotionem tuam quatenus, cum ipsum tantae sit magnitudinis quod per illum non possit citra longi temporis spatium consumari, duos alios in iam docti operis arte peritos nobis destinari procures; ut et nos liberalitati tuae grates reddere teneamur, et tu per hoc specialiter desiderandum ipsius gloriosissimi apostoli patrocinium assegnaris. Datum Laterani X Kal. febr. anno secundo ». Ora, l'abside di San Paolo fuori le Mura, cominciata da Innocenzo III (1198-1216), fu

Fig. 785 — Anagni, Cattedrale. Particolare della sedia episcopale

quasi compiuta da Onorio III, con l'opera di artisti veneziani. Il carattere bizantino nei resti antichi del musaico, guasto dal tempo e dagli uomini, è evidente; tuttavia non sembra che la tradizione romana fosse interrotta per il sopravvenire di artisti bizantini o educati all'arte bizantina. La tradizione romana va sino alla fine del Dugento, e allora manda gli ultimi raggi di luce nei musaici di Jacopo Torriti, in San Giovanni in Laterano (1291) (fig. 784) e in Santa Maria Maggiore (1296), nelle pitture e nei musaici di Pietro Cavallini, che formeranno oggetto di studio del prossimo volume, insieme con gli affreschi che adornarono, prima dell'avvento di Giotto, San Francesco d'Assisi, e le numerose tavole toscane che prepararono il campo tenuto da Cimabue finchè ebbe « Giotto il grido ».

Co' musaici di San Clemente e di Santa Maria in Trastevere hanno qualche relazione quelli della tribuna del battistero di Firenze, opera condotta da Jacopo, frate regolare francescano (1225), come dice l'iscrizione:

SANCTI FRANCISCI FRATER FECIT HOC OPERATVS
IACOBVS IN TALI PRAE CVNCTIS ARTE PROBATVS

Vi è rappresentato l'agnello nel fondo della volta circondato da angioli, patriarchi e profeti; ai lati, la Vergine col Bambino e San Giovanni Battista. Sono guasti in gran parte, ma mostrano tuttavia quei caratteri cristiani arcaici che abbiamo riscontrato a Roma, e che si possono pure riscontrare a Venezia, da cui derivarono i musaicisti di Onorio III, che compirono il musaico dell'abside di San Paolo fuori le Mura.

Nessun documento artistico rimane di frate Rustico, cherico e pittore (1066), di Girolamo di Morello (1112), di Marchisello, che dipinse (1191) un quadro esistente anche al tempo di Cosimo de' Medici sull'altare maggiore di San Tommaso, e di altri pittori vissuti in Firenze sino alla metà del

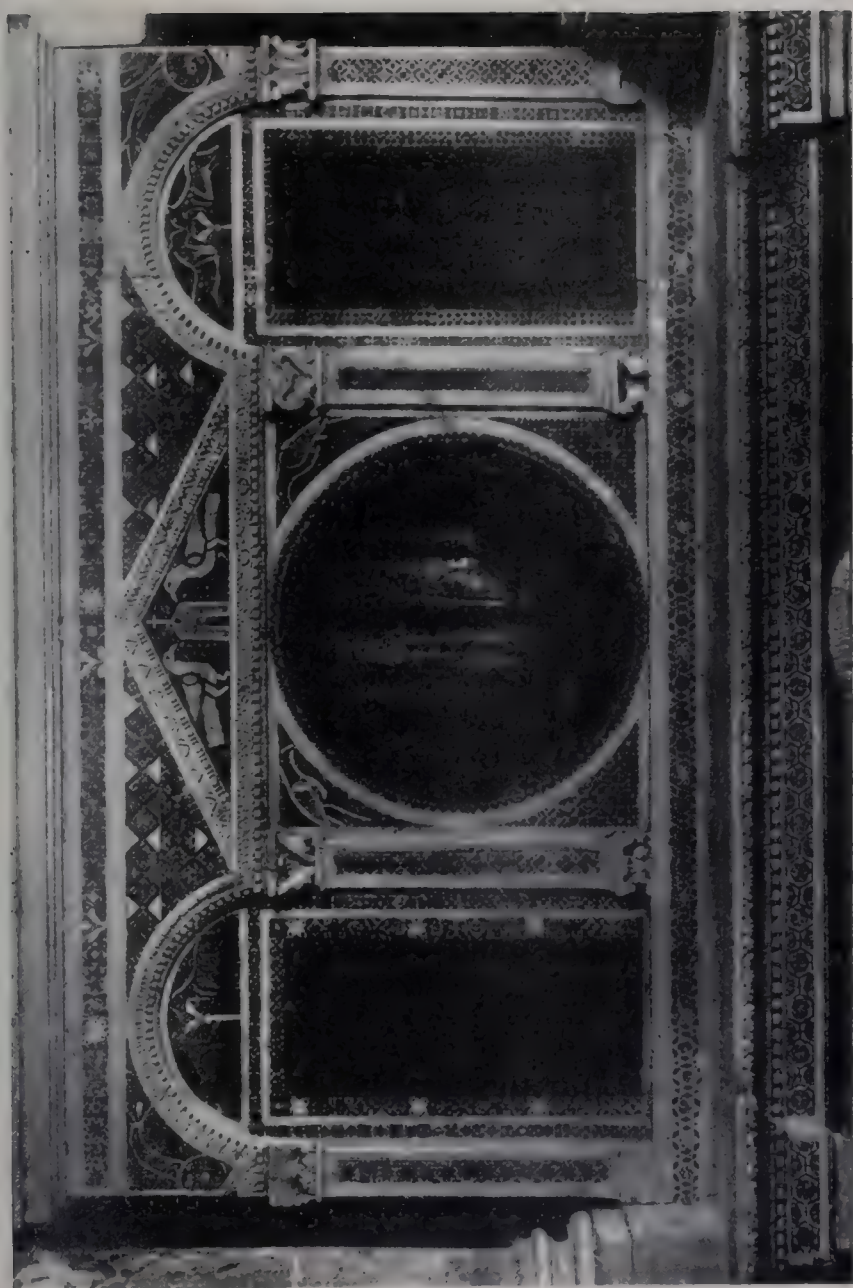



Fig. 786 — Roma, San Cesareo. Paliotto dell'altar maggiore

secolo XIII,[1] e di quelli che operarono ancor prima nelle varie città toscane.

L'arte del minio lascia pure poche tracce dal secolo IX al XIII; ma quelle della provincia romana bastano a dimostrare come essa si svolse quasi affatto indipendente dall'influsso bizantino. Fra i più antichi esemplari è notevole la miniatura della metà del secolo IX nel codice vallicelliano (B, 25, 2), con gli atti degli apostoli, già appartenente a una chiesa di Roma o dei dintorni dedicata a San Lorenzo. Al principio d'ogni lettera apostolica il miniatore figurò gli apostoli; ma riuscì a disegnare con qualche determinatezza soltanto il Sogno di San Giovanni *in Patmos*. Posteriore di qualche anno a questo manoscritto è l'altro della Regola di San Gregorio, nell'archivio di Santa Maria Maggiore,[2] dove a semplice disegno, senza colore, è rappresentato il santo nel momento in cui riceve l'ispirazione divina per la concezione della Regola pastorale. Il codice fu fatto scrivere al tempo del vescovo Martino (861) per la chiesa di Piperno. Un altro con rappresentazioni degli evangelisti vedesi nella Biblioteca Vallicelliana (E, 16), e proviene probabilmente da Farfa (secolo XI).

Dello stesso secolo a Farfa, a Subiaco, e nei luoghi religiosi ch'ebbero relazione con i due famosi monasteri benedettini romani si ha una serie di codici che rappresentano una vera scuola. Ne abbiamo esempî nei disegni miniati del Regesto della chiesa di Tivoli, ora nell'Archivio Vaticano (armadio XIII, caps. V, n. 1), della fine del secolo XI o del principio del XII.[3] Alla stessa chiesa appartenne un altro evangilario, ricordato in un inventario de' suoi beni mobili, con queste parole: « Evangelistarium de littera antiqua cum historia Sancto Laurentii cum figuris ipsius deauratis coopertum de rubeo cum X cristallis et aliis lapidibus:

[1] Cfr. Rumohr, Gaye, Ciampi, citati da CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, Firenze, 1886, pag. 266.

[2] Cfr. *Römische Quartalschrift*, 1901.

[3] FEDERICI, in *Bullettino della Società filologica romana*, I.

intus est depicta historia gloriosissimi martyris levitae Laurentii ».[1]

Provenienti da Subiaco ci restano il Sacramentario della

Fig. 787 — Roma, San Clemente. Ciborio, pulpito e candelabro

Vallicelliana (B. 24), il Salterio della Biblioteca di Santa Scolastica, il *Breviarium monasticum* della Chigiana (C. VI, 177),

[1] Bruzza, *Studi e documenti di storia e diritto*, Roma, Befani, 1880.

il Salterio della Biblioteca Comunale di Perugia. Si distinguono per l'uso costante di colorare variamente le maiuscolette

Fig. 788 — Roma, San Paolo fuori le Mura. Candelabro per il cero pasquale

delle iniziali di tutti i periodi e per l'uso dell'ornamentazione ricchissima delle grandi lettere onciali, che talvolta, come nel

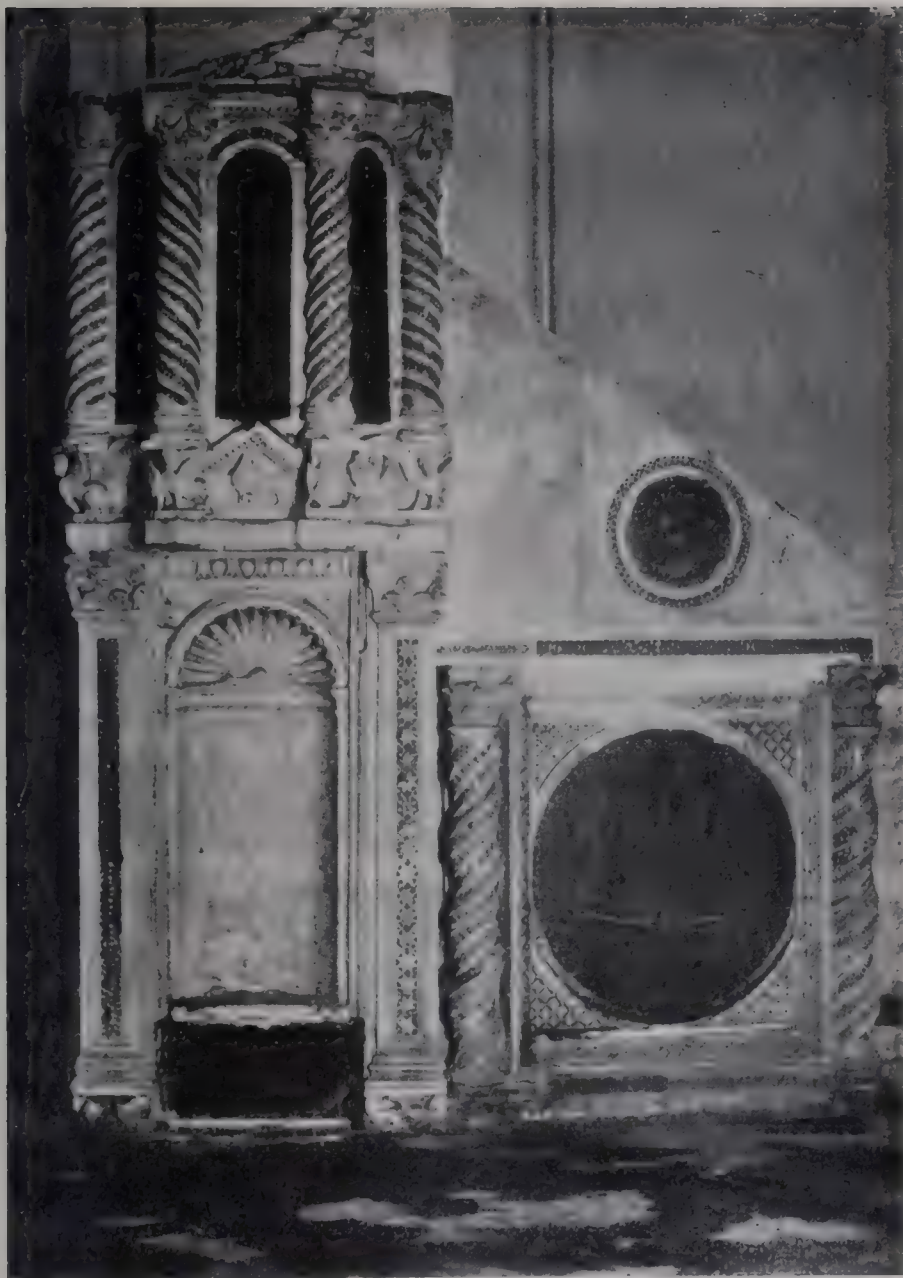



Fig. 78) — Roma, San Cesareo. Pulpito

sacramentario vallicelliano, occupano una pagina intera.[1] Sono formate in gran parte di fogliame, raramente intramezzate da qualche testa d'animale, ben diverse da quelle comuni nei codici miniati di Monte Cassino. Di tali miniature ornamentali è ricco anche un codice proveniente da Roma, nella Bibliothèque Nationale (lat. 1092), con la nota raccolta di inni sacri.[2] Col secolo XII, quando la minuscola diventa gotica, cessa anche il fiorire della miniatura locale.

Uno dei codici più importanti per lo studio della miniatura romana è la bibbia di Farfa (vat. lat. 5729), con rappresentazioni, sino a pagine del manoscritto inoltrato, assai infantili, variopinte, spesso come a scacchi gialli e azzurri; ma poi di un disegnatore meno incolto, specialmente quando non adopera il colore, e, stranamente vivace nell'esprimere con impeto ogni cosa, sia che figuri il Bambino nella Purificazione slanciantesi nelle braccia di Simeone, sia che rappresenti affamati gli uomini nella Moltiplicazione dei pani. Un'altra *bibbia magna*, già della chiesa di San Valentino *in Plano*, nella diocesi d'Amelia nell'Umbria, ora nella Biblioteca Palatina di Parma (cod. pal. 386), è attribuita alla fine del secolo XI o al principio del XII.[3] Le miniature sono uno strascico dell'arte carolingia.

In Toscana vanno segnalati alcuni corali (A, B, C, D) della cattedrale di Arezzo, scritti per la stessa chiesa: vi è difatti l'ufficio per la festa di San Donato, vescovo e patrono della città. Appartengono al secolo XIII, e mostrano molte iniziali ornate e figurate, spesso piene di fogliami, con grossi frutti di colore aranciato, talora con immagini di santi e

---

[1] Vedi MONACI, *Archivio paleografico italiano*, vol. II (*Monumenti paleografici di Roma*), tav. 33; FEDERICI, *I monasteri di Subiaco*, Roma, tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, 1903, vol. II, pag. XXIX.

[2] MAURICE, *Archivio della Società Romana di storia patria*, XXII, e in *Scritti vari di filologia dedicati a Ernesto Monaci*, Roma, Forzani, 1901, pag. 169 e seg.

[3] F. ODORICI, *La Biblioteca Nazionale di Parma*, Torino, 1873; CARTA, CIPOLLA e FRATI, *Atlante paleografico-artistico*, Torino, Bocca, 1899, pag. 29, tavole XXXIV-XXXV. In alcune note apposte al codice è parola di debitori di Alviano, di Monte Castello, di Civitella alla chiesa di San Valentino *in Plano*, e vi abbiamo letto la data del 1263.

scene delle feste sacre. Sono la produzione d'una stessa scuola di calligrafi e di miniatori che compose anche il

Fig. 790 — Roma, San Lorenzo fuori le Mura. Mausoleo del cardinal Fieschi

messale (E) per la chiesa aretina, adorno di 44 lettere, delle quali 9 figurate. Tutti questi manoscritti hanno relazione con le più antiche miniature bolognesi, a filettature bianche sulle figure, così da potersi dire uscite dalla medesima scuola

intorno al 1250. Trovandosi però nella Biblioteca Comunale di Borgo San Sepolcro un codice liturgico, con molte miniature, uscito certamente dalla stessa scuola che pennelleggiò le carte de' manoscritti precedenti, potrebbe chiedersi se essi non sieno una traccia della via tenuta da Oderisio da Gubbio prima di rendersi a Bologna.

* * *

De' marmorarî romani abbiamo discorso trattando della parte che ebbero nell'architettura; vediamoli ora fornire alle chiese la mobilia presbiteriale. Nel fondo del coro di Santa Balbina, fu posta la sedia vescovile con la spalliera decorata come a San Lorenzo, da grandi tondi di porfido, terminata ad arco trilobato; a San Cesareo, fiancheggiata da colonne tortili, inclusa come in un tiburio, la cattedra divenne il trono; e Vassalletto ad Anagni lo fece reggere dai leoni (fig. 785), e l'ornò d'un disco, che doveva disegnarsi come nimbo intorno alla mitra del vescovo. Più tardi, verso la fine del Dugento, la spalliera, come ai Santi Nereo e Achilleo, terminò ad arco acuto; dai pilastri laterali partirono a incrociarsi sopra questo altri segmenti d'arco, che formarono la base del timpano triangolare con foglie rampanti nelle linee d'inclinazione.

L'altare, ancora sovrapposto in molti luoghi alla confessione con *fenestella*, come a San Cesareo, era di forma rettangolare o quadra, rivestita nelle facce dai marmi fasciati di musaico, con il paliotto riccamente ornato. A San Cesareo, in Roma, il davanti dell'altare prende la forma della faccia anteriore dell'urna d'Onorio nel mausoleo di Galla Placidia a Ravenna; [1] ma si copre di musaici come di un tappeto orientale, a piccole tessere cubiche o tagliate in varia forma (*opus sectile*), or di marmi, or di smalti, or di ceramica iridescente (fig. 786).

[1] Cfr. vol. I, fig. 203.

Ne' timpani, come ne' sarcofagi, due pecore stanno affrontate a un albero, e due colombe di qua e di là da una chiesuola,

Fig. 791 — Roma, San Giovanni in Laterano. Altorilievo supposto di Niccolò IV

invece che da un vaso. Alle figure ispirate all'arte cristiana si uniscono pappagalli, forme orientali di colorazione vivissima,

quale non si vede in altro monumento cosmatesco. Le tessere ceramiche, che già notammo nell'ambone di Minturno e nel pavimento del presbiterio di Monreale, come in un musaico algerino,[1] ci indicano anzi la derivazione del musivario dal Mezzogiorno d'Italia. Più classici i Cosmati, intrecciarono ne' paliotti quadrati e rombi, come nell'altare di Santa Scolastica a Subiaco; o li ornarono di lastre marmoree rettangolari, come nell'altare di San Francesco a Sutri, o di grandi fasce a corridietro, come nella cattedrale di Ferentino, o di rombi intrecciati e segnati dalle diagonali, come a Santa Maria in Trastevere. Lo studio degli antichi monumenti romani fu il fondamento primo dell'arte cosmatesca; e solo al principio del Dugento la severa colorazione del porfido e del serpentino si avviva per le tessere vitree con foglie d'oro, le quali più tardi, verso la fine di quel secolo, abbondano.

Innanzi agli altari s'innalzarono parapetti o cancelli limitati da colonne tortili, ornati generalmente di rettangoli porfirei,[2] e anche di grandi tondi con fasce aggirantisi in circolo ad ogni quadrante, come si vede a Ponzano Romano, e spesso nelle provincie meridionali, per esempio nell'ambone disfatto della cattedrale di Capua.

Sul gradino su cui poggia l'altare s'innalzò il tiburio, o ciborio, retto da quattro colonne, su cui volgonsi archi a tutto sesto sormontati da cornice orizzontale e da timpano triangolare. Così a San Cesareo; mentre nella prossima chiesa dei Santi Nereo e Achilleo, dietro al timpano vedesi la copertura non a tetto, come a San Cesareo, ma a cupola. A Castel Sant'Elia, presso Nepi, e a San Clemente, in Roma, sull'architrave che lega le colonne ergesi una serie di colonnine brevi, reggenti un secondo architrave e il timpano triangolare (fig. 787). A Terracina le colonnine si dispongono in modo da ricevere la cornice ottagonale, su cui s'imposta la piramide del

[1] Cfr. vol. II, pag. 410 e seg.

[2] Tale quello di Alba Fucense, segnato *Andreas magister romanus fecit hoc opus.*

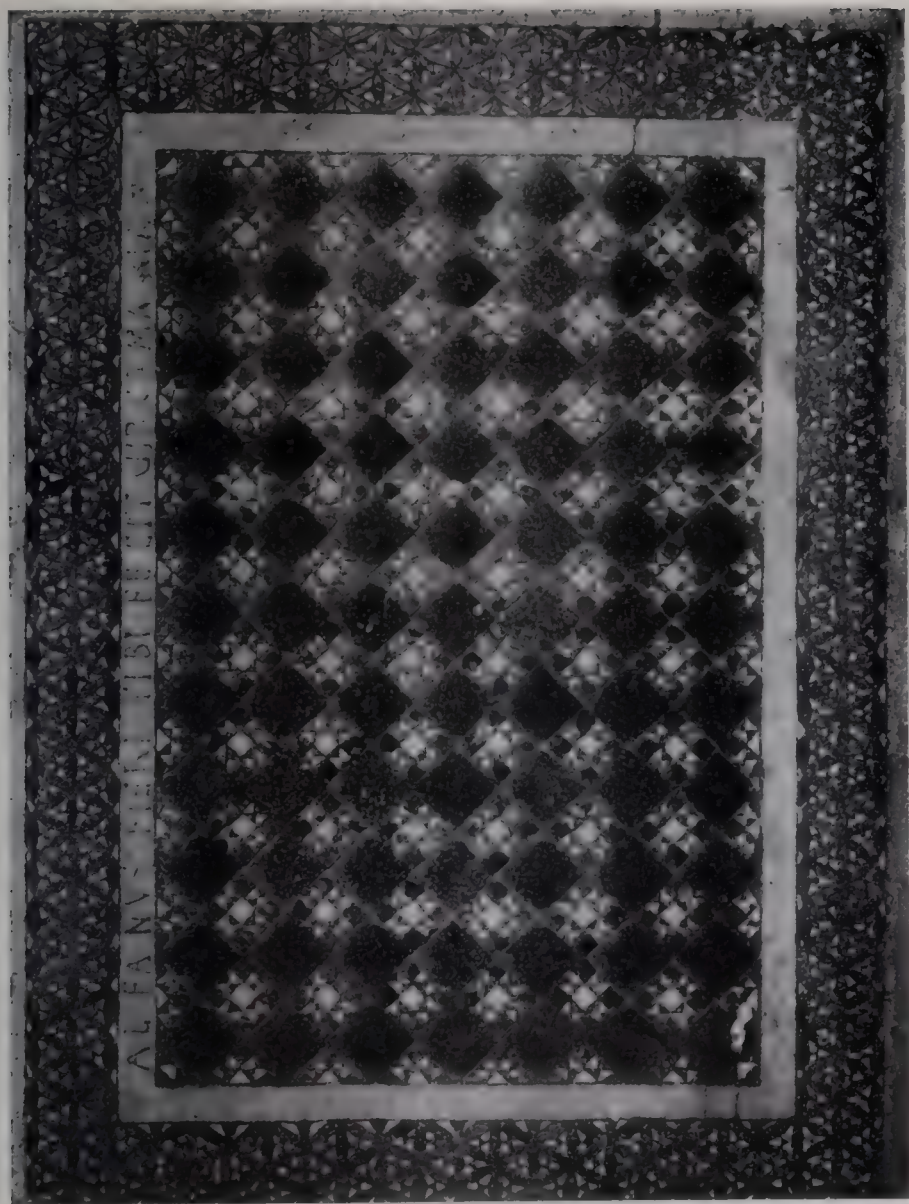



Fig. 792 — Roma, Santa Maria *in Cosmedin*. Pavimento

tiburio. Questa forma si complica sempre più: l'ordine di colonnine sostiene un secondo architrave, su cui s'innalza un secondo ordine d'altre colonnine disposte così da ricevere la base d'una piramide tronca ottagonale, sormontata da una lanterna con altre colonnine in giro e terminata pure a piramide. Così sono i ciborî della basilica di San Lorenzo fuori le Mura e di San Giorgio in Velabro, in Roma, delle cattedrali di Ferentino e d'Anagni, di Sant'Andrea al Fiume, di Ponzano Romano, della chiesa di Rocca di Botte. Quello di Ferentino, con le colonnine di varia forma e dimensioni non equidistanti e con la base della lanterna che, come nel ciborio d'Anagni, s'imposta quadrata sul tronco di piramide, non raccordata alla sezione di questa, è inferiore agli altri, opera di un marmoraro romano che si firma DRVDVS DE TRIVIO.[1] Dopo questi ciborî, l'arco acuto si sostituisce al tondo, e Arnolfo in San Paolo e in Santa Cecilia disegna il nuovo tipo di ciborio, che viene imitato a San Giovanni in Laterano e a Santa Maria *in Cosmedin*. Quest'ultimo è firmato da Adeodato, che forse tradusse semplicemente il disegno fornitogli dal socio di Arnolfo nell'opera del ciborio di San Paolo, cioè da Pietro Cavallini, il che è dimostrato dal musaico della fronte del ciborio, rappresentante la Vergine e l'Annunziata, in una forma e con colori proprî dell'autore dei musaici di Santa Maria in Trastevere. Ma di quest'opera, che oltrepassa già i limiti di questo volume, parleremo in seguito: per ora ci basti d'avere indicato che l'ultima evoluzione del ciborio de' Cosmati si deve a Pietro Cavallini, romano, socio d'Arnolfo di Cambio, che disegnò e ornò il ciborio di Santa Maria *in Cosmedin* per il cardinale Francesco Caetani. Lo stemma di questa famiglia, che si vede nel ciborio di Santa Maria in Trastevere, come nel frammento dell'affresco di Giotto a San Giovanni in Laterano, suggerisce pensieri sull'associazione dell'artista

[1] A Santa Francesca Romana, in una pietra all'angolo della prima cappella a sinistra, si legge: DRVDVS . DE . TRI | VIO . H(*vivs*) OP(*er*)IS MAG(*iste*)R . FVIT. In un lavabo nel Museo delle Terme: MAGR . DRVDVS . ME FECIT (Vedi GIOVANNONI, op. cit.).

romano con i grandi maestri del suo tempo; ma di questo a suo luogo.[1]

Presso all'altare stanno gli amboni e, innanzi a quello del lato destro, il candelabro per il cero pasquale. Pare non siano esistiti candelabri anteriormente ai secoli XII e XIII;[2] quello di Santa Maria della Pietà, in Cori, dei primi anni del secolo XII, è il più antico che si conosca. Poggia sopra chimere dagli occhi cerchiati, con i corpi a strie e a righe ondulate; la base cilindrica che s'imposta sul dorso delle chimere è a filari di stelle ad incavo, sormontati da animali rincorrentisi; quattro colonnette a strie, a cordicelle, a costoloni, s'innalzano portando il capitello e la coppa del candelabro con palmette, triangoli e segni geometrici, tutto a trafori o a colpi di trapano. Da questo candelabro di ruvida forma a quello della basilica di San Paolo (fig. 788), vera colonna onoraria del cristianesimo, e a quelli formati da vaghe colonnette a spira, con musaici multicolori, variantisi come vetri colorati in un caleidoscopio, la distanza è grande. I Cosmati cercan riprodurre i candelabri esposti *ex voto* sulle scale marmoree dei templi, o rischiaranti nelle grandi solennità i portici delle case patrizie. Dai templi pagani quei candelabri furono portati, quasi come trofeo, nelle chiese cristiane: uno si vede a Sant'Agnese; due adornarono il mausoleo delle figlie di Costantino sulla via Nomentana, e ora si conservano al Museo Vaticano. La forma a spira dei candelabri cosmateschi ancora ritrae d'una forma consueta nei

[1] Notiamo qui come debbasi tener distinto Pietro Cavallini da Pietro Oderisi, che fece il monumento di Clemente IV a Viterbo, il quale portava l'iscrizione citata dal Papebroch: PETRVS . ODERISI . SEPVLCRI . (*sic*) FECIT . HOC . OPVS. (*Conatus chronico-historicus ad catalogum Romanorum Pontificum*).

Nel 1269 Pietro aveva compiuto a Londra la cappella di Edoardo il Confessore; tra il 1270 e il 1274 avrebbe potuto eseguire il monumento viterbese. Stefano, altro figlio di Oderisio (*Stefanum Oderisi Lapidicinum magistrum*), compì nel 1250 un altare, il ciborio e il pavimento a San Niccolò de' Prefetti in Roma, opere di cui è rimasto ricordo nel cod. vat. 8253, post. 2, foglio 395.

Un altro *Petrus Gusmati marmorarius de regione Viae Latae* è ricordato in un documento. (Vedi *Mostra della città di Roma all'Esposizione di Torino nell'anno 1884*).

[2] OTTE, *Handbuch der Kirchlichen Kunst-Archäologie des Deutschen Mittelalters*, Leipzig, 1883-84.

tempi costantiniani; i vasi sopra il capitello ricordano ancora i *phara canthara* donati da Costantino alla basilica di San Salvatore. Tanto nella cattedrale di Terracina, quanto

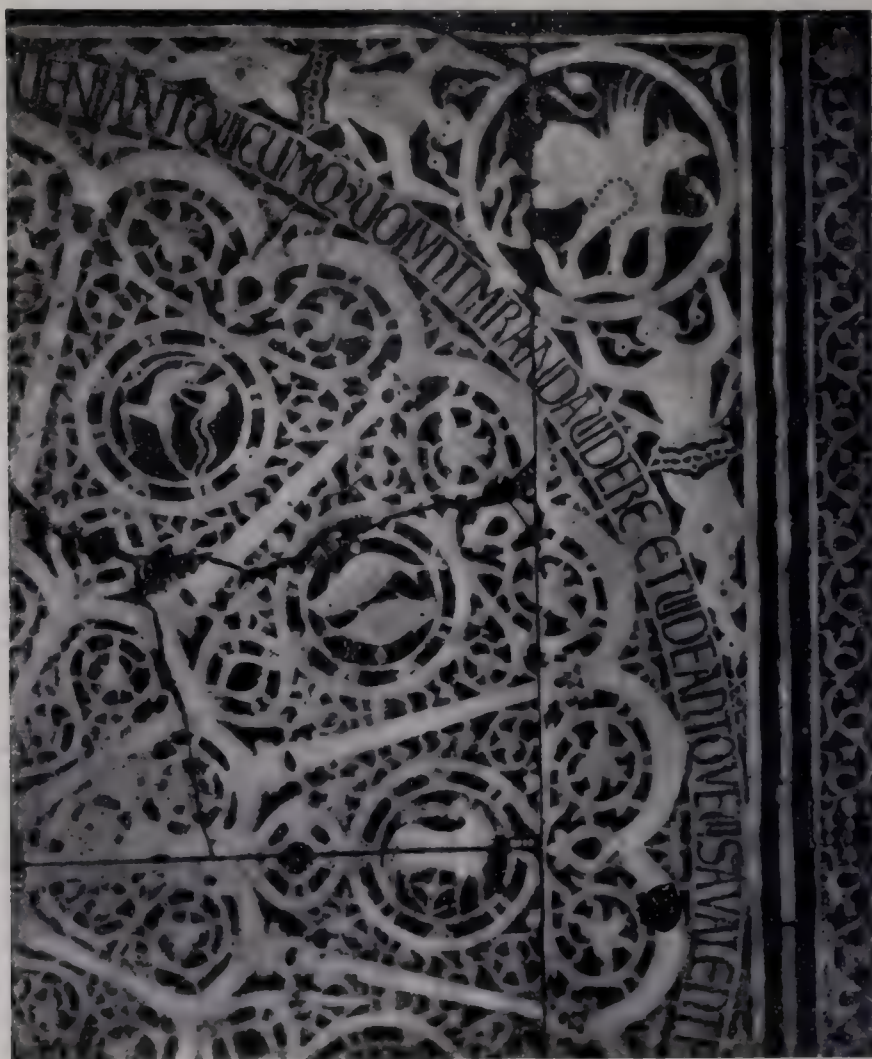



Fig. 793 — Firenze, Battistero. Pavimento

in quella di Ferentino e nella basilica di San Clemente, sopra la colonna tortile c'è il vaso di forme classiche; ad Anagni, sulla colonna del candelabro sta un grasso fanciullone con una patera in capo sostenuta dalle braccia alzate.

Siamo ben lontani dalle forme de' bocciuoli de' candelabri dell'Italia meridionale, e anche da quello di San Paolo fuori le Mura, con isculture imitate da antichi trapezofori per

Fig. 794 — Firenze, San Miniato al Monte. Pavimento.

opera di Niccolò, nipote di Paolo marmoraro, e di Pietro Vassalletto, padre dell'autore del chiostro lateranense.

Le colonne tortili, che generalmente i Cosmati eseguirono con ricche intarsiature, presero qualche volta a modello

quelle de' bassi tempi del ciborio di San Pietro in Vaticano, con scanalature a spirale; e ne sono esempio le colonne sulle quattro cantorie e due nella cappella del Sacramento, in San Pietro, altre due nella chiesa della Trinità dei Monti, due nella chiesa di San Carlo a Cave, infine due in Santa Chiara, a Napoli, provenienti dalla chiesa di Santa Maria del Monte,[1] dove forse le aveva fatte trasportare Federigo II, quando, messo il campo a Grottaferrata (1241-1242), fece bottino di molte cose, tra le quali due simulacri di bronzo che erano stati ornamento d'una fonte.[2]

Gli amboni sono quasi sempre due, secondo le tradizioni del culto; quello di destra, come una gran cattedra a cui si accede per una sola scala; quello di sinistra, a due rampanti. Nel mezzo di questo sporge un piano semipoligonale su cui s'innalzano pilastri con le basi smussate prismatiche per adattarsi al piano medesimo: fra un pilastro e l'altro, o fra una colonnina tortile e l'altra, le facce si rivestono di porfidi, si ornano di stelle. Il piano saliente dell'ambone è sostenuto da modiglioni, come ai Santi Andrea e Bartolommeo d'Orvieto. Il più romano tra questi pulpiti è quello di San Cesareo (fig. 789), con sfingi alate nel plinto delle colonnine, quali si vedono ne' piedi delle sedie antiche, e con nicchie a conchiglia nella parete sottostante all'avancorpo. Generalmente li ornano tondi inscritti in quadrati, fasciati da cornici a corridietro (esempio il pulpito di San Pietro di Fondi), o quadrati e rombi, rombi e circoli, come ai Santi Andrea e Bartolommeo d'Orvieto. Una volta, in un pulpito dell'Aracaeli, si segnò un porticato, una serie d'archi retti da colonnette, riduzione al minimo della decorazione della faccia d'un antico sarcofago.

I Cosmati fecero anche delle edicolette, in generale per l'olio santo o con immagini sacre; ma tranne quelle che si

[1] E. Mauceri, *Colonne tortili così dette del tempio di Salomone*, ne *L'Arte*, 1898, pag. 377 e seg.

[2] *Cronaca di Riccardo da San Germano*, in Muratori, *Rer. Ital. Script.*, tomo VIII.

vedono ne' campanili dei Santi Giovanni e Paolo e di Santa Maria in Trastevere, e sulla porta di San Tommaso *in Formis*, sono di tarda età e gotiche: tali quelle della chiesa citata di Orvieto, della cappella del castello di Carsoli, di San Clemente e di Santa Cecilia in Roma.

Gotici sono pure in gran parte i monumenti funerarî dei Cosmati, di Clemente IV, di Adriano V, del prefetto De Vico

Fig. 795 — Spoleto, Municipio. Rilievi

a Viterbo; di Stefano de' Surdi a Santa Balbina, di Guglielmo Duranti a Santa Maria sopra Minerva, del cardinale d'Acquasparta all'Aracaeli, del cardinale Rodriguez a Santa Maria Maggiore, ne' quali può vedersi in parecchi casi il disordine arrecato dalle curve gotiche ai musivari cosmateschi, costretti a tagliar poligoni, a restringere stellette, a schiacciare circoli, per adattarli all'irregolarità degli spazî.

In Inghilterra, nella cattedrale di Westminster, trovansi due tombe cosmatesche: l'una, senz'iscrizione, creduta della figlia di Enrico III, quasi tutta spoglia de' suoi ricchi ornamenti, come l'altra di Enrico III, costruita nel 1281 [1] per volontà di Riccardo di Ware, abate di Westminster.

Il mausoleo del cardinal Fieschi dei conti di Lavagna, a San Lorenzo fuori le Mura (fig. 790), può dirsi il tipo de' monumenti cosmateschi funerarî: è sormontato da una specie di tiburio con colonnine sull'architrave, così come abbiamo veduto neiciborî degli altari, nelle iconostasi, anche sulle cattedre: decorazione assai semplice, che dimostra la povertà inventiva dei Cosmati. Tale povertà è rivelata pure dal dover essi ricorrere, per deporre la salma del cardinale Fieschi, a un sarcofago antico, rappresentante nelle facce una scena nuziale, ove la pronuba Giunone mette le mani sulle spalle degli sposi e Imene agita la face; nel coperchio le divinità infernali fra i Dioscuri, e fra il Giorno sulla quadriga sorgente dall'Oceano e la Notte che cade in basso nelle tenebre.

Così all'Aracaeli, nel monumento di Luca e Antonio Savelli, in un altro sarcofago tolto a prestito dall'antico, e che servì per la potente famiglia romana, si vedono figure di faunetti quasi nudi, di genietti sacri a Bacco, di simboli della religione dionisiaca. L'antico, non era più guardato con orrore, s'incastonava nel nuovo, come cammeo in un serto gemmeo e d'oro. La difficoltà de' Cosmati a modellare la figura umana è evidente anche nelle poche sculture che restano con effigie di personaggi ideali o reali. L'altorilievo supposto di Niccolò IV, a San Giovanni in Laterano (fig. 791), faceva parte di un gruppo votivo, [2] in cui il papa si vedeva inginocchiato innanzi alle statue dei Santi Pietro e Paolo, le quali sono

[1] Nella cattedrale di Westminster vi è anche il basamento d'un sacrario di Edoardo il Confessore, con l'iscrizione dell'anno 1269, dove parlasi di *Petrus romanus civis;* e il pavimento dell'altar maggiore di *opus alexandrinum*, con il nome dell'artefice *Odericus*, padre del sopra detto, eseguito nel 1268. Vedi SARTORIO, *I marmorari romani nella chiesa di Westminster Abbey*, Roma, 1896.

[2] ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au moyen âge*, Paris, 1877, pag. 186

frammentarie nel chiostro annesso a quella basilica: forme dell'ultimo tempo de' Cosmati, tuttavia ancora costruite a fatica. Essi furon soprattutto decoratori che copiarono o

Fig. 796 — Spoleto, San Pietro. Particolari della facciata

ridussero gli ornati romani con cespi d'acanto e racemi, svolgentisi da quelli: un primitivo esempio di questa imitazione,

ancora grossolano, vedesi in due lastre dell'atrio di Santa Maria in Trastevere; uno migliore, ma pur sommario, nel frammento di un fonte battesimale, certo del Vassalletto, nel chiostro di San Giovanni in Laterano.

I Cosmati musivarî ornarono i pavimenti delle chiese romane. All'Aracaeli può vedersi come saccheggiassero i rivestimenti di edificî e i pavimenti antichi per formarne di nuovi, in quel disordine di lastre d'ogni forma, di porfido e di serpentino, intramezzate anche con antiche tessere di marmo bianco. Non dovevano esser troppo destri nel tagliare il porfido; e quando lo tagliavano in quadretti, non riuscivano a segnarne nettamente i lati. In genere lo conservavano come lo trovavano, e ne sono esempio le grandi basi, una, cinta di corona d'alloro, in San Cesareo di Roma.

Uno dei pavimenti cosmateschi più ordinati è quello di Santa Maria *in Cosmedin* (fig. 792), segnato ALFANVS FIERI TIBI FECIT VIRGO MARIA, con filari di rombi porfirei, alternati con altri di musaico, divisi, secondo un modo preferito dai Cosmati, in nove rombi, quattro dei quali son divisi alla lor volta in quattro triangoli, a due a due, distinti da marmi diversi.[1] Una gran fascia con stelle, entro esagoni con lati a foglia d'oliva che formano pure raggi di altre stelle, limita il musaico. Tali motivi decorativi con varianti si ripetono nei grandi musaici di Santa Maria in Trastevere e di San Lorenzo fuori le Mura, intorno ai grandi cerchi che formano il pavimento di quelle basiliche. Solo nel mezzo di quello di San Lorenzo e in un frammento che si vede dietro l'altar maggiore di San Cesareo trovansi tracce di musaici pavimentarî a tessere bianche e nere. Più l'arte si trovava nell'abbondanza d'antichi materiali, più si faceva silenziosa.[2] Mentre

[1] Lo stesso disegno nella cattedrale di Ferentino, nell'altare dei martiri, nel musaico che reca la scritta ✠ HOC OPIFEX MAGNVS FECIT VIR NOMINE PAVLVS. Le figure di rombi in nove altri distinti come sopra si vedono nell'altare del Santo Speco a Subiaco.

[2] Oltre le opere citate sui Cosmati, cfr.: BARBIER DE MONTAULT, *Description de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs*, Rome, 1886; BOITO, *L'architettura del medio evo in Italia*, Milano, 1880; CLAUSSE, *Les marbriers romains et le mobilier presbytéral*. Paris, 1897;

nell'Italia settentrionale i musivarî di pavimenti prendevano a prestito dagli scultori la trama dell'invenzione, e mentre la Toscana ne' pavimenti del Battistero (fig. 793) e in San Miniato al Monte (fig. 794) dava saggio di fiorite eleganze, a Roma quasi solo si commettevano porfidi e serpentini.

Insieme con i marmorarî romani sono generalmente citati Uberto e Pietro di Piacenza, che segnarono del loro nome la porta in bronzo, ora nel battistero lateranense:

✠ HVI (*ius*) . OPERIS . VBERTVS . ET . PETRVS . FR . MAGISTRI . LAVSENEN . FVERVNT, eseguita, come determina un'altra iscrizione, al tempo di Celestino III, l'anno settimo del suo pontificato, cioè nel 1195.[1] Misera porta, notevole soltanto per la cuspide acuta sotto cui sta il gruppetto della Vergine col Bambino.

* * *

Nell'Umbria, come ha ben dimostrato il Grisar,[2] si svolse « un'abilissima scuola di marmorarî, che può mettersi a fianco di quella celeberrima de' marmorarî romani della stessa epoca, i così detti *Cosmati*, ma che ha un altro carattere e si distingue in un genere di lavoro diverso ».

Veramente la differenza non è tale da costituire un gruppo indipendente, perchè il ritorno dell'ornato al classico stile è anzi un segno distintivo dei Cosmati, come mostrano il

---

A. L. FROTHINGHAM, *Notes on roman artists of the middle age*, nell'*American Journal of Archæology*, VI e VII, 1890-1898; PROMIS, *Notizie epigrafiche degli artefici marmorarî romani dal X al XV secolo*, Torino, 1836; ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*, Paris; G. DE ROSSI, *Musaici cristiani delle chiese di Roma*, Roma, 1872; STEVENSON, in *Bullettino di archeologia cristiana*, 1871, 1875, 1878, 1880, 1882; BARBIER DE MONTAULT, in *Annales archéologiques*, 1858, tomo XVIII, pag. 265 e seg.; GIACOMO BONI, *The roman Marmorarii*, Roma, 1893.

[1] L'altra iscrizione così suona:

VBERT' MAGISTER ET PETRVS . EI' FR:
PLACENTINI FECERVNT HOC OP'

Il Forcella riporta un'iscrizione già esistente sulla porta di bronzo del ciborio che racchiudeva il Sudario nella basilica di San Pietro: *Celestinus PP III fecit fieri opus pontificatus sui anno VII* (= 1197) *Ubertus Placent fecit has januas.*

[2] *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana*, I, n. 1-4, 1895.

Vassalletto, e i suoi precursori, che scolpirono le lastre marmoree nell'atrio di Santa Maria in Trastevere. Come i

Fig. 797 — Spoleto, San Pietro. Particolari della facciata

Cosmati s'ispirarono principalmente a opere dei bassi tempi, così i marmorarî dell'Umbria rimisero in onore il monogramma proprio dell'antica arte cristiana, sulla fronte del

tempio del Clitunno e nella chiesa di San Salvatore fuori le porte di Spoleto, appiè del colle di Sant'Angelo.

Il capostipite dei marmorarî umbri, secondo il Grisar, è GREGORIVS MELIORANZO, il quale così s'iscrisse sulla porta

Fig. 798 — Foligno, Cattedrale. Porta

del duomo di Spoleto, restaurato nella seconda metà del secolo XII, dopo la devastazione di Federigo Barbarossa. La croce spicca nel mezzo dell'architrave, centro dei racemi

volgentisi a spira lunghesso e negli stipiti, dove partono da una testa trifauce, quale si vede nel chiostro di San Giovanni in Laterano, opera del Vassalletto. Un altro saggio del Melioranzo è la decorazione del sommo della porta d'una chiesa di Spoleto, ora nel Municipio di questa città (fig. 795). Nella lunetta, sulla testa trifauce, si diramano i tralci, e, nella larga

Fig. 799 — Spoleto, Proprietà privata. Sarcofago recentemente scoperto

fascia che la include, la croce spunta su da un cespo, tra i racemi a spira che portano grappoli. Anche il bassorilievo con la storia del martirio di un vescovo, collocato sopra l'archivolto della porta, deve aver avuto la stessa origine, come suppose lo Schmarzow, e dimostra i marmorarî umbri, al pari de' Cosmati, inabili a scolpire la figura umana, la quale si vede, in San Pietro di Spoleto (fig. 796, 797), pure in contrasto con l'abilità ornamentale dello scultore, invero corrispondente alla cosmatesca nell'archivolto a ferro di cavallo e nelle due fasce ai lati con tre cerchi congiunti da una banda. I bassorilievi con figure d'uomini e di mostri, di cervi con serpentelli in bocca, di tori, di pavoni, d'aquile, di frate Lupo, di San Pietro al letto del moribondo, di agricoltori, ecc., mostrano un artista non ignaro delle forme sviluppatesi nel Settentrione d'Italia; mentre i portici figurati con archetti sostenuti da colonnine, in parte lisce e in parte

a spira, designano la sua appartenenza alla scuola dei marmorarî romani.

Il monogramma di Cristo, invece della semplice croce che abbiamo veduto sin qui, appare in un rilievo della porta laterale sinistra della chiesa di San Gregorio, a Spoleto; e un altro saggio della scuola de' marmorarî umbri in questa

Fig. 800 — Todi. Duomo. Capitello nell'interno

città è dato dagli ornamenti della porta laterale sinistra della chiesa di Sant'Ansano, creduti dal Mothes del tempo dei Goti, rivendicati dal Grisar all'età romanica.

Altri fregi a tralci e fogliami, simili a quello indicato del Municipio di Spoleto, si vedono a Narni sulla facciata di Santa Maria Impensole, recante la data dell'anno 1175;[1] e

[1] Giovanni Eroli, *Monografia della chiesa della Madonna Impensole di Narni*, Roma, 1884. Vedi anche Guardabassi, *Indice-guida dei monumenti, ecc., nella provincia dell' Umbria*,

le aquile, i leoni con le prede, i mostri fantastici ricordano pure i bassorilievi di San Pietro di Spoleto. Il Grisar classifica inoltre nel gruppo di queste sculture gli stipiti e l'architrave della porta maggiore della chiesa di San Domenico a Narni, gli ornati della chiesa di San Niccolò a Sangemini, dell'bbaziale di San Pietro in Bovara, fra il tempio di

Fig. 801 — Todi, Duomo. Capitello nell' interno

Clitunno e Foligno, di San Michele in Bevagna, opera di *Rodolfus* e *Binellus*.

Infine nota la considerevole somiglianza con le migliori produzioni della scuola di Melioranzo, offerta dagli ornati

Perugia, 1872. Sul Fonte del Clitunno, vedi Holtzinger, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, XVI (1881), pag. 314 e seg.; G. B. De Rossi, nel suo *Bullettino di archeologia cristiana*, 1871, pag. 131 e seg.

delle cattedrali di Foligno (fig. 798) e d'Assisi, quelli, compiuti nel 1201, eppur senza la schiettezza delle forme della scuola medesima; questi, analoghi agli altri di San Pietro di Spoleto, per le forme classiche unite alle medioevali.

Gli attenti confronti condussero il Grisar direttamente alla conclusione, che il tempio del Clitunno e i due oratorî non

Fig. 802 — Todi, Duomo. Capitello nell'interno

lungi da esso, l'uno chiamato di Sant'Angelo, l'altro del Battesimo, edificî che l'Holste [1] ritenne de' primi secoli cristiani, furon decorati contemporaneamente.

La concordanza de' fregi di San Salvatore a Spoleto con le sculture del tempio del Clitunno attesta della comune

[1] Holstenius, *Annotationes in Geographiam, etc.*, in *Italiam antiquam Cluverii*, Romae, 1666.

origine medioevale, nè fa ostacolo il monogramma costantiniano in fronte a quel tempietto, essendosi già riscontrato a San Salvatore e a San Gregorio di Spoleto.

Sono dunque tutte sculture del secolo XII e della scuola cui appartenne Melioranzo, dei medesimi marmorarî che in Bovara, in Foligno e altrove lasciarono opere tanto somiglianti; e mostrano come il tempio del Clitunno fosse rifatto nel

Fig. 803 — Todi, Duomo. Capitello nell'interno

secolo XII, alla pari della facciata di San Salvatore presso Spoleto, con classiche porte e finestre: neo-classicismo sullo scorcio del secolo XII, derivante da Roma, che fornisce alla chiesa di Lugnano in Teverina il tipo del portico delle sue basiliche, all'abbazia di Santa Croce a Sassovivo quello de' suoi chiostri, alla cattedrale di Spoleto quello de' suoi pavimenti a *opus tessellatum*, per uno eseguito dal marmoraro SOLFERNVS.

In un sarcofago trovatosi a Spoleto (fig. 799), antecedente alla scuola di Melioranzo, il Cristo entro un clipeo attorniato

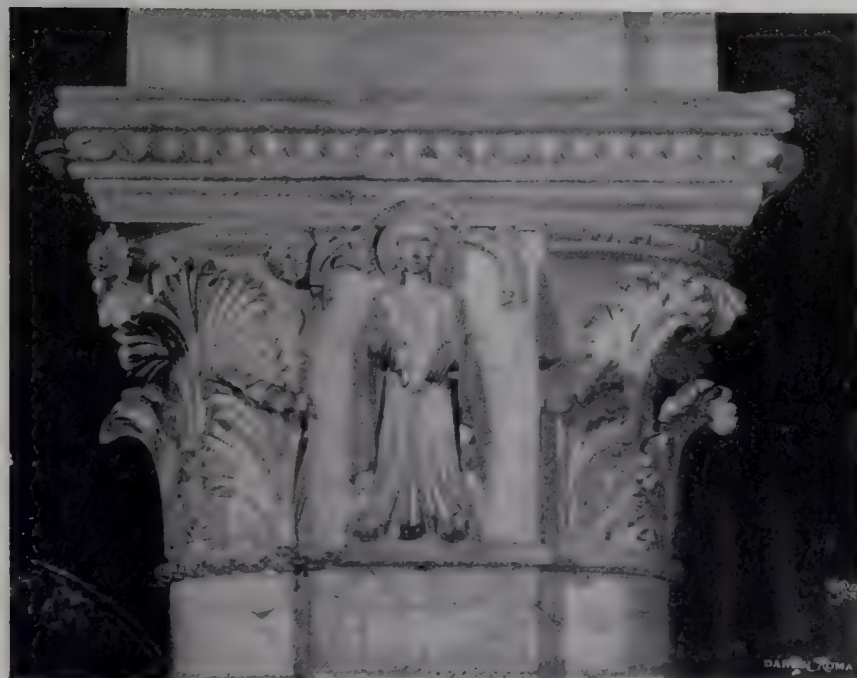
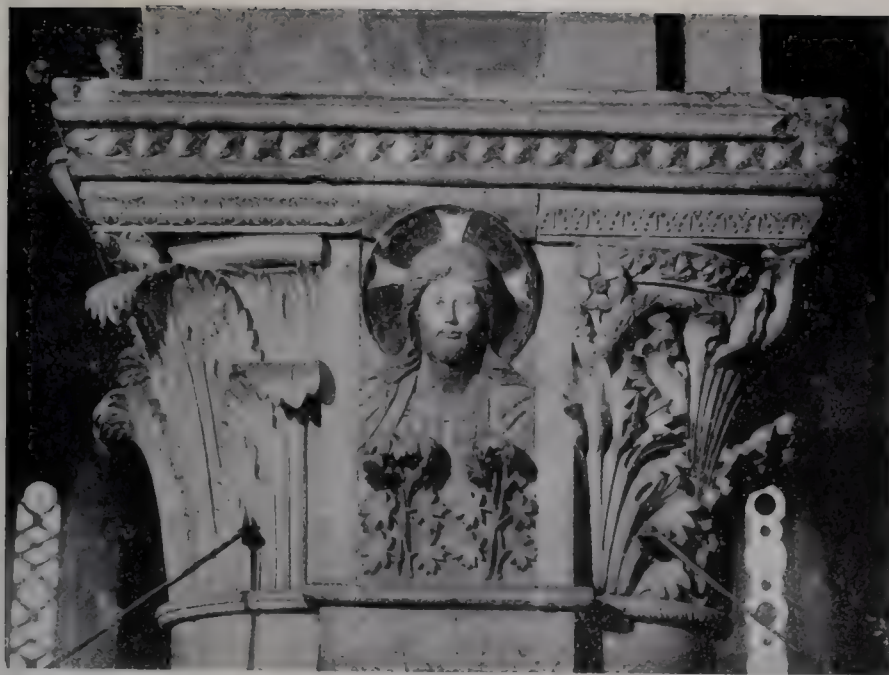



Fig. 804, 805 — Todi Duomo Capitelli nell'interno

dai quattro simboli evangelici tiene ancora della decorazione antica del centro de' sarcofagi; le figure che si vedono di qua e di là diritte sembra che dovessero stare ancora racchiuse tra gl'intercolonnî. Agli angoli vi sono poi due telamoni con le braccia sollevate, quasi a reggere un architrave,

Fig. 806 — Todi, Duomo. Capitello nell'interno

non la semplice fascia superiore del sarcofago. Qui pure trapela lo studio dell'antico, quantunque non così sicuro e ampio come nell'arte di Melioranzo e de' suoi seguaci. Siamo ancora agl'inizî della scuola, che conta tra i più antichi maestri LATHOMVS (*Lathomus* = scalpellino) ATTO, operante in San Pietro in Bovara, e al 1133 nella fronte meridionale del duomo di Foligno; tra i più recenti, BINELLVS, che dal 1190 (1195?) al 1210 scolpì nella chiesa di San Michele e di San Silvestro di Bevagna. Le intrecciature delle fasce del sarcofago ci fanno assegnare lo scultore a un tempo alquanto anteriore ad Atto da Foligno; ma egli già accenna alle tendenze che

nella scuola umbra, sorella della romana, trovano pieno sviluppo e formano il protorinascimento dell'arte italiana.

Sopravvenuto il gotico, esso trovò il terreno saturo d'antico, come può vedersi, ad esempio, nei capitelli del duomo

Fig. 807 — Todi, Duomo. Capitello nell'interno

di Todi, imitanti il corinzio, in parte ispirati alla flora naturale (fig. 800-807).

Nelle Marche la scultura romanica non lasciò tanti saggi da permetterci di tracciare le linee del suo movimento.

Due sarcofagi del duomo d'Osimo, citati come opera del VII-VIII secolo,[1] sono probabilmente del tempo romanico;

[1] PANNELLI, *Memorie di San Benvenuto*, cap. I, parte 2, pag. 85 e seg.; ZACCARIA, *Excursus per Italiam*, pag. 269; COMPAGNONI, *Memorie della Chiesa e dei Vescovi di*

uno di essi chiude la salma di San Benvenuto vescovo di Osimo († 1282), l'altro le ossa di San Fiorenzo e di altri santi martiri. Nè al secolo XI sembra doversi assegnare la scultura della chiesa di Sant' Urbano, nel territorio d'Apiro, quale si vede sulla cornice distesa sopra l'epistilio dal lato

Fig. 808 — Sassoferrato, Santa Croce. Capitello

sinistro dell'altare, rappresentante « il Transito di Sant'Antonio, con l'immagine di San Paolo primo eremita, e di un lione che scava la terra per la sepoltura dell'Uomo Santo ».[1] Così ad una remota antichità sono assegnate alcune sculture de' capitelli di Santa Croce presso Sassoferrato[2] (fig. 808, 809),

Osimo, I, lez. 143, pag. 69; Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata, 1834.

[1] Ricci, op. cit.

[2] Ramelli, *Monumenti mitriaci di Sentino, antico municipio romano*, Fermo, 1833.

che sono invece del principio del XII secolo, al quale appartiene la chiesa, composta, come il prossimo San Vittore di Chiusi, di materiali tratti da antiche rovine.[1] Sembra anche discutibile l'assegnazione all'anno 1036 della scultura di una lunetta nella chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio, in Ascoli

Fig. 809 — Sassoferrato, Santa Croce. Capitello

Piceno,[2] avanzo dell'antica facciata rinnovatasi nel 1389; e veramente fantastica è la scuola ascolana, che, secondo alcuni, l'ha prodotto, continuando nelle forme proprie, sin dal secolo VIII, quando fregiava una casa d'Ascoli, e nel IX-X,

---

[1] BELLENGHI, *Istoria delle due chiese di Sant'Urbano e di San Vittore fra le selve degli Appennini.*

[2] CASTELLI, *Sculture ascolane del secolo XI,* ne *L'Italia artistica,* anno III, 1885, pag. 11; CARDUCCI, *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno,* Fermo, 1853.

quando scolpiva i capitelli con la lotta fra un centauro e un leone e fra due cavalieri, nel duomo della stessa città. Se la memoria ci soccorre, tutte quelle sculture sono d'un periodo

Fig. 810 — Volterra, Cattedrale. Pulpito

posteriore al supposto, e con esse le due statue di Adamo ed Eva in Sant'Agostino ad Ascoli, gli altorilievi che si vedono pure in quella città nella porta di San Giacomo e di Sant'Andrea, l'uno e l'altro rappresentanti la Vergine col Bambino e due santi.

* * *

Vediamo ora lo svolgersi della scultura nella Toscana, prima che Niccola d'Apulia la portasse a grande altezza; e

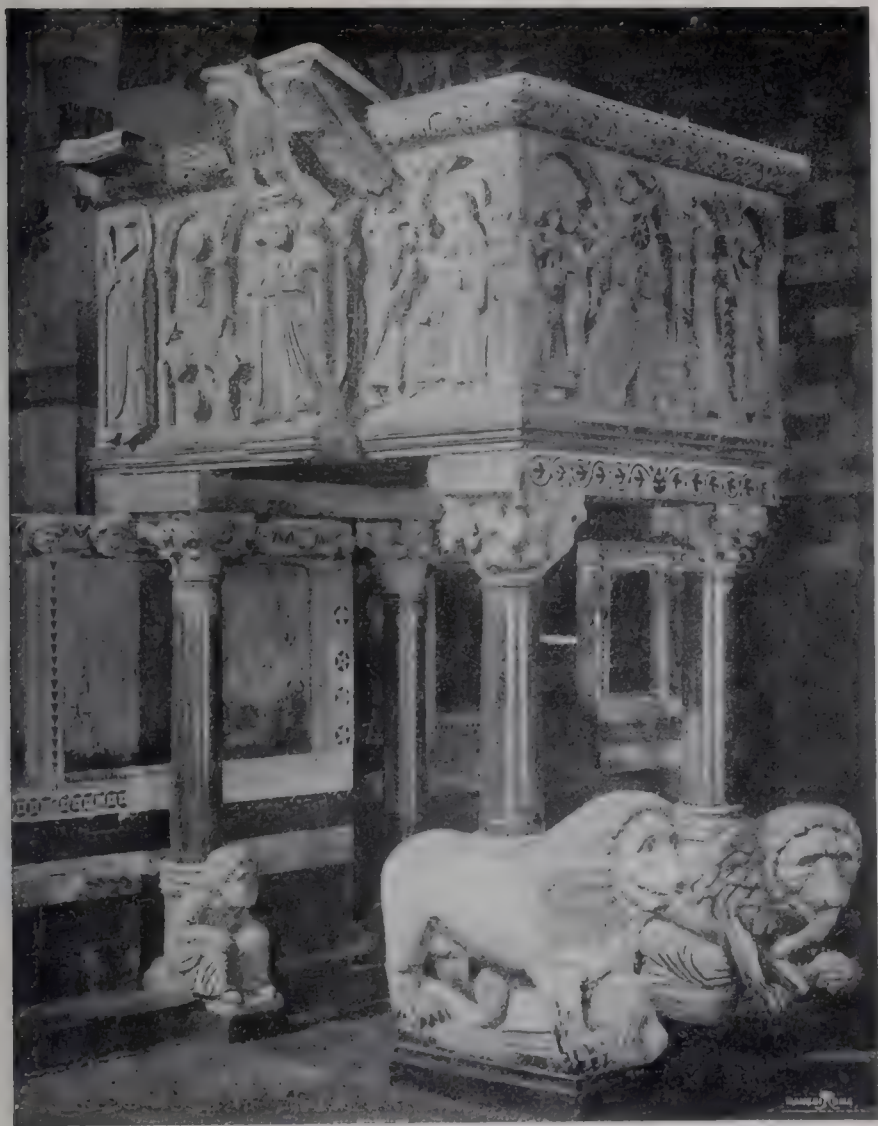



Fig. 811 — Barga, Duomo. Pulpito

poichè abbiamo frequentemente discorso degli amboni, trattando degli scultori meridionali, mettiamo, come a riscontro

di quelli studiati, gli altri della Toscana, avanti che Niccola d'Apulia ne compiesse e nobilitasse la forma. Sul pulpito di Volterra (fig. 810) lo scultore vuole esprimere più cose che non nel Mezzogiorno d'Italia, affolla figure, svolge composizioni sacre nelle facce quadrilatere. Nell'arte neo-campana profeti

Fig. 812 — Barga, Duomo. Particolari del pulpito

e sibille stendono i rotuli, annunziando il Verbo; e il peccatore, contro cui tuona il sermone sacerdotale, è figurato sotto l'aquila che lo adunghia, tra le spire del serpe che lo avvinghia, roso dal vizio, immagine della morte morale. In Toscana invece il concetto storico prende il sopravvento, e le rappresentazioni dei fatti della vita di Cristo tengono il luogo delle personificazioni o delle figure simboliche. Nel Mezzogiorno, dove la tendenza degli uomini era più dominata

dallo spirito classico, bastò la personificazione d'un'idea; in Toscana si cercò la scena evidente, la rappresentazione dei fatti evangelici, il racconto dei sacri avvenimenti, l'esempio delle verità annunziate dal pulpito. A Sessa Aurunca, a Ravello e a Salerno, Isaia profetava sull'ambone; le sibille svolgendo rotuli annunziavano l'arrivo del Redentore delle genti; *Mater Ecclesia* dominava dall'alto; in Toscana si volle la figura della realtà.

Così vediamo, nella cattedrale di Volterra, sul pulpito a pianta quadrangolare retto da colonne poggiate su leoni,

Fig. 813 — Barga. Duomo. Particolari del pulpito

entro gli scompartimenti delle facce; così nel duomo di Barga (fig. 811-813), nell'altro pulpito recante le prime storie evangeliche, e in uno simile, a San Leonardo d'Arcetri; così a San Michele di Groppoli (fig. 814, 815), oratorio della villa Dalpino, sulla strada che da Pistoia conduce a Pescia. Questo, che fu scolpito nel 1194, anteriormente agli altri due qui accennati, come si scorge dalla minore ricchezza, dall'assenza di

niellature e dalla maggior crudezza delle invenzioni, quantunque informe, non trascura alcuna figura necessaria alla

Fig. 814 — Groppoli, San Michele. Pulpito

composizione e dà a ognuna l'atteggiamento voluto. Sembra che un campagnuolo nelle ore d'ozio, per divertire i ragazzi, faccia saltar fuori dal marmo sbozzate con semplici intaccature,

le teste del bue e dell'asinello; San Giuseppe col capo poggiato alla mano, conducente a colpi di staffile il giumento; il pastore con la botticella infilata in un anello nel bastone; la Madonna dormiente sotto le coltri; il Bambino fasciato

Fig. 815 — Groppoli, San Michele. Particolari del pulpito

sopra un materasso trapunto; gli spiritelli, i pastori, e via via. È un'arte ancor muta, quantunque si sforzi a sovraccaricare figure, a radunare gli elementi delle scene.

Nella provincia di Lucca, a Brancoli, nella pieve di Santa Maria, l'ambone (fig. 816) è ornato molto più semplicemente, con colonne e archi ad ogni faccia, come ne' sarcofagi, con architrave a foglie arricciate, che sembra ritrarne altre battute col martello, e con una figura coronata (Davide?) nel mezzo della faccia anteriore, in atto di esporre il libro de' salmi.

Questo metodo di rappresentare sotto il leggío dell'ambone un'immagine col libro o degli evangeli o de' salmi, si complica poi, come abbiamo veduto a Barga, dove sono congiunti in gruppo l'angelo, il bue e il leone, e come vedremo

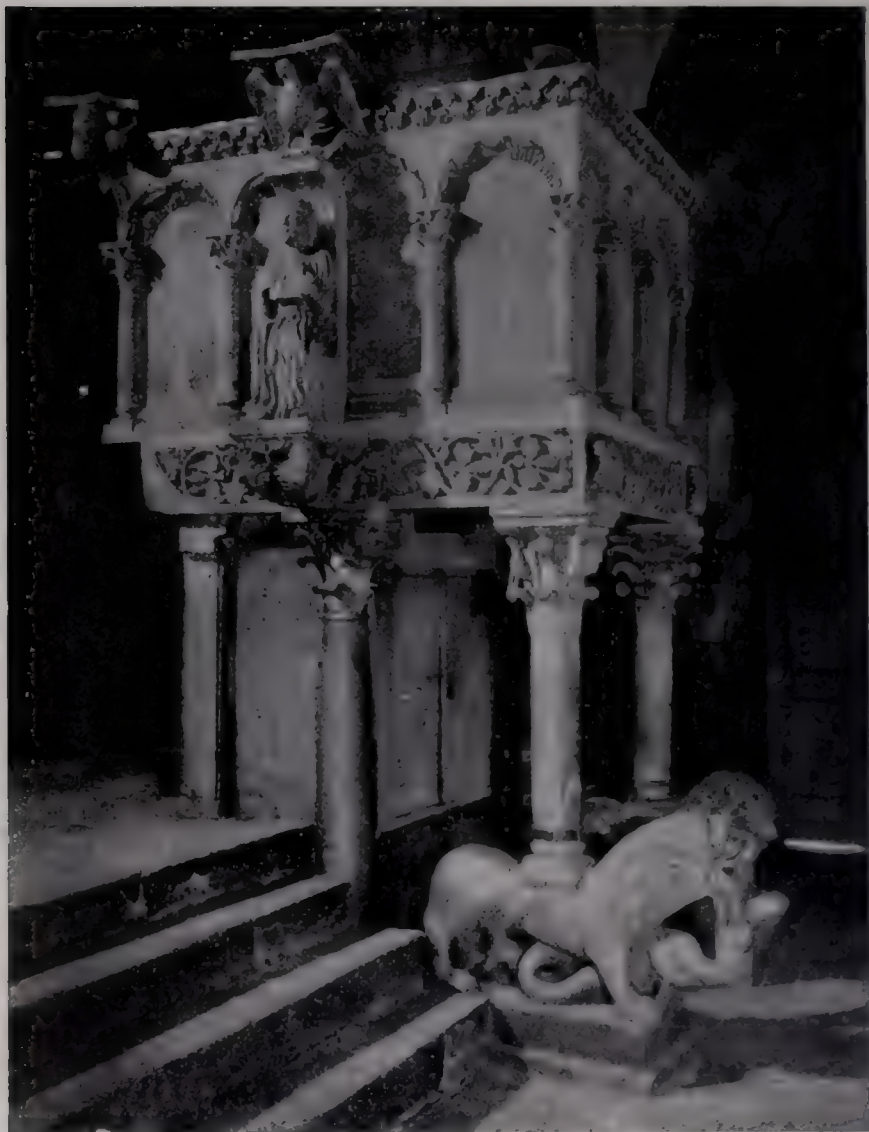



Fig. 816 — Brancoli, Pieve di Santa Maria

a Pistoia nel pulpito di San Bartolommeo in Pantano, a Pisa nei frammenti d'amboni al camposanto, a Cagliari nel duom o.

Il pulpito di San Bartolommeo in Pantano (fig. 817-819) fu scolpito da Guido da Como verso il 1250. È a pianta rettangolare, come gli altri che abbiamo veduto sin qui, sostenuto pure da colonne poggiate sul dorso d'una cariatide e

Fig. 817 — Pistoia (dintorni), San Bartolommeo in Pantano. Pulpito

sulla groppa di due leoni. Le figure di Guido hanno la testa quadrata, capelli cadenti sulla fronte, occhi riempiti di smalto

nero, simili a capocchie di spillo; le pieghe, ragionevoli, cadono spesso a cannoncini, così che le tuniche sembrano scanalate. Tuttavia lo scultore si prova a indicare sulle vesti le

Fig. 818 — Pistoia (dintorni), San Bartolommeo in Pantano. Particolari del pulpito

forme dei corpi, sommariamente, con grande semplicità, in modo che le figure di marmo candidissimo acquistano purezza

e ingenuità d'espressione. Nella scena della Purificazione amoroso è l'atteggiamento della Vergine che porta il Fanciullo al sacerdote, mentre il vecchio Giuseppe, con le colombe sulle

Fig. 819 — Pistoia (dintorni), San Bartolommeo in Pantano. Particolari del pulpito

mani velate, si protende devoto e par che venga innanzi a fatica per la vecchiezza, e Anna, la profetessa, sta, come colpita da improvvisa rivelazione o come ispirata, in ascolto di quanto accade nel tempio.

In un'altra scena, nell'Apparizione di Gesù al limbo, Cristo solleva il padre Adamo, d'aspetto venerando.

Tutto è esile nell'arte di Guido da Como, ma gentile, benchè i suoi mezzi sieno scarsi, e la disposizione delle braccia, identica o simile in tutti i personaggi, lo faccia cadere

Fig. 820 — Firenze, San Miniato al Monte. Pulpito

nella monotonia. Un altro pulpito che si distingue da questo, veramente toscano nella sovrabbondanza delle niellature del marmo, è quello di San Miniato al Monte, a Firenze (fig. 820). Nel mezzo, sotto l'aquila, simbolo di San Giovanni, ritta sopra un leone, segno di sua potenza, una donna con le braccia sovrapposte e con una corona in capo ricorda *Mater Ecclesia* che sovrasta al pulpito di Ravello.

Infine il pulpito di Cagliari (fig. 821, 822) sembra riunire in sè le forme degli altri di Brancoli, di Barga e di San Bartolommeo in Pantano. È attribuito a fra Guglielmo dell'Agnolo,

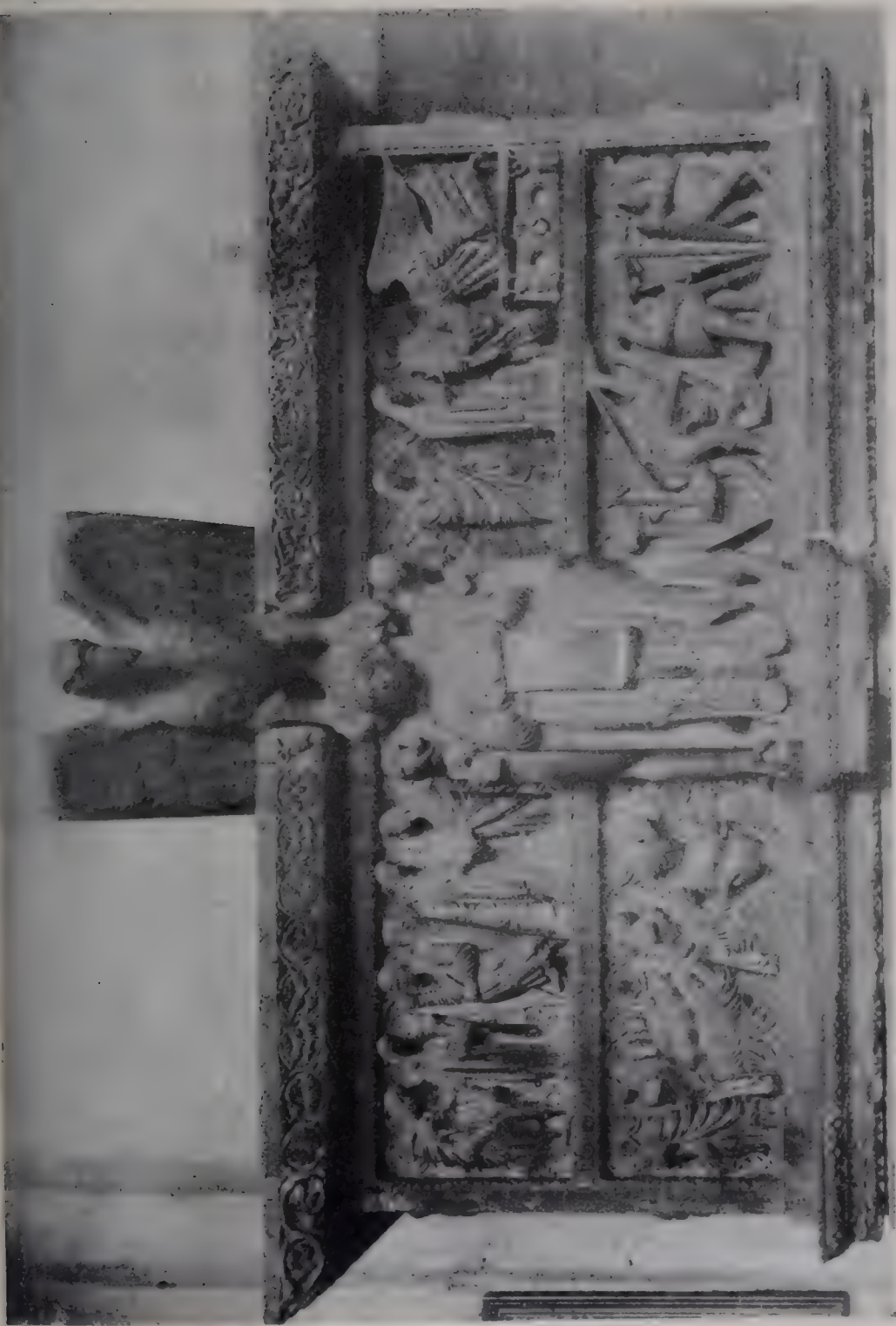



Fig. 821 — Cagliari, Cattedrale. Particolari del pulpito

di Pisa, il celebre discepolo di Niccola d'Apulia. Dintorno al pulpito era scolpita questa iscrizione: HOC GVILLELMVS OPVS PRESTANTIOR ARTE MODERNIS QVATVOR ANNORVM SPATIO SED DONI CENTUM DECIES SEX MILLE DVOBVS. (Quest'opera Guglielmo, tra i moderni eccellente nell'arte, [fece] nello spazio di quattro anni e in quelli del Signore 1260). Ecco donde escì il nome dell'autore dell'ambone, di fra Guglielmo dell'Agnolo *prestantior arte modernis*,[1] che, secondo l'iscrizione stessa, lo eseguì in quattro anni, dal 1256 o 1257 al 1260, nel tempo in cui il conte di Capraia e le armate pisane vinsero la Sardegna. Non

Fig. 823 - Pisa, Camposanto. Rilievo

[1] La difficoltà a cui si sono fermati tutti gl' interpreti è stato quel *doni*, perchè non fu considerato come l'abbreviazione solita di *domini*. L'Aleo lo intese per dono, pagamento; il canonico Spano, andando molto più in là, fece ammontare il costo dell'opera a 162,000 scudi. Il dottor Brunelli e l' ingegnere Scano congetturarono bene che, nella seconda cifra, sia espressa probabilmente la data, osservando che « quel *doni* persuade poco nel senso attribuitogli di compenso », e conclusero che nel *doni* si potrebbe vedere uno scambio di parole di chi copiò l' iscrizione. Non c'è bisogno di cercare questo scambio, come ha osservato Olinto Salvatori nel *Bullettino bibliografico sardo*, e l'epigrafe è chiara come trovasi scritta.

Fig. 824 — Pisa, Camposanto. Frammento di pulpito

Fig. 825 — Pisa, Camposanto. Frammento di pulpito

sembrò inverosimile che fra Guglielmo dell'Agnolo, il quale nel 1267 lavorava all'arca di San Domenico a Bologna,

Fig. 826 — Pisa, Camposanto. Frammento di pulpito

nell'anno 1270 a Pistoia, fosse lo stesso autore del pulpito di Cagliari, mentre è così grande la distanza tra quest'opera e le altre, da non poterla credere elaborata prima che

fra Guglielmo si perfezionasse alla scuola di Niccola d'Apulia. L'arte dello scultore di Cagliari si riannoda all'arte anteriore a Niccola, e ci porge particolarmente sviluppata l'arte di Gruamonte e di Adeodato, quale si vede nella porta di Sant'Andrea in Pistoia. Si potrebbe pensare che fosse l'opera

Fig. 827 — Pisa, San Michele in Borgo. Frammento di pulpito

d'un pisano, trovandosi a Pisa, tra i marmi raccolti nel Camposanto, un lungo bassorilievo (fig. 823), con istorie di San Silvestro, proveniente dalla chiesa omonima della città stessa, barbaramente scalpellato,[1] tuttavia con forme che tengono della maniera di Gruamonte, anche nelle pieghe a punta, falcate, disposte insù e ingiù alternativamente. La barbara maniera trova notevole sviluppo in due frammenti d'un pulpito (fig. 824, 825),[2] pure in Pisa, del tutto simili all'ambone

[1] Lasinio, nella *Raccolta di sarcofagi, urne e altri monumenti di scultura nel Camposanto di Pisa* (Pisa, 1814), attribuisce al secolo x (!) il bassorilievo.

[2] Lasinio, nell'opera citata, ascrive i due gruppi al Mille circa (!).

cagliaritano: in uno (n. 73) è il gruppo di tre profeti; nell'altro, quello de' tre simboli evangelici, l'angiolo, il leone e il toro, così come si vede nelle facce maggiori dell'ambone di Cagliari. Quei gruppi si trovano nel Camposanto insieme con

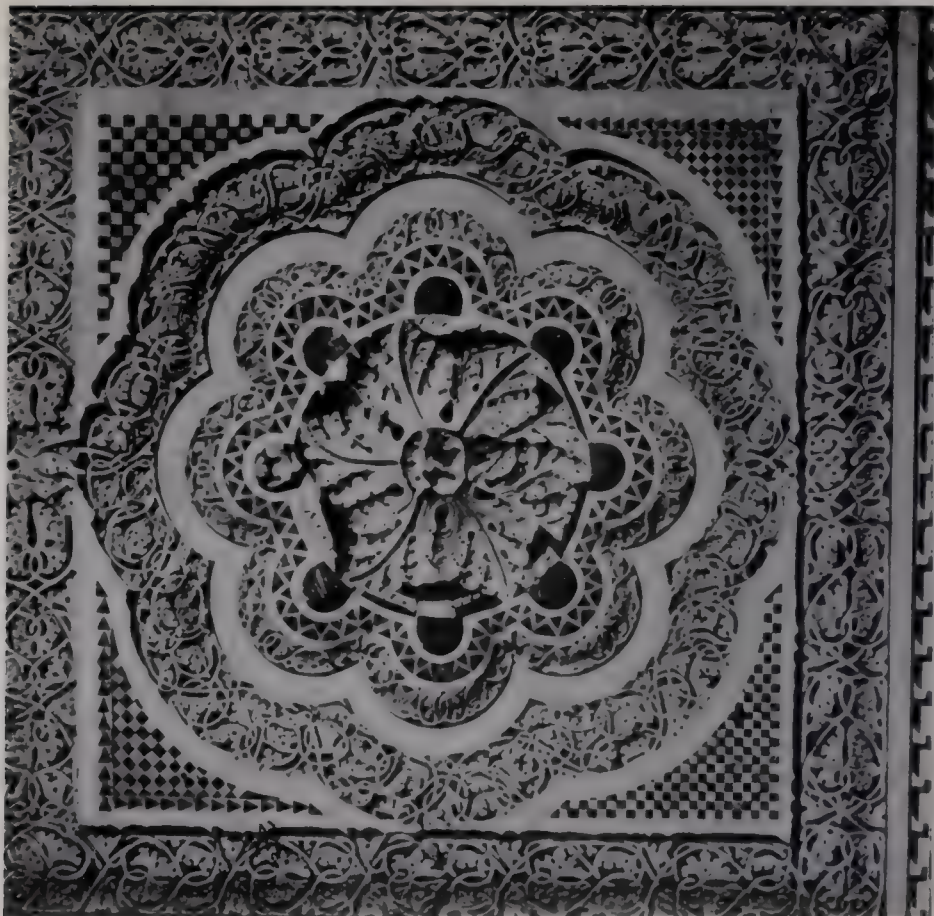



Fig. 828 — Pisa, Battistero. Formella del fonte

due altri, il primo al n. 23, il secondo al n. 142 (fig. 826), che sono tanti segni dell'arte anteriore a Niccola d'Apulia.

A tutta prima i due frammenti del Camposanto pisano, che abbiamo giudicato simili ai gruppi mediani delle facce anteriori del pulpito di Cagliari, potrebbero sembrare più rozzi, ma veduti da vicino si mostrano d'ugual fattura. Così a prima vista il pulpito di Cagliari pare eseguito da due

autori: l'una co' visi più larghi e più schiacciati, e le vesti più a cordoni; l'altro con le solite pieghe arcuate di Gruamonte e di Adeodato, ma più strette e terminate a zigzag. Alla prima mano sembrano appartenere principalmente le

Fig. 829 — Pisa, Battisterò. Formella del fonte

rappresentazioni della Strage degl'innocenti, della caduta de' guerrieri nel piano sottostante alla tomba di Cristo; alla seconda mano, più fine, l'Ascensione, i gruppi de' profeti e de' simboli evangelici. Ma ben considerando ogni cosa,

conviene ammettere che tutto deriva da una stessa direzione artistica, e pur essendo le pieghe più o meno grosse, larghe o fitte, con scanalature più o meno profonde, uno

Fig. 830 — Pisa, Battistero. Formella del fonte

stesso metodo governò quell'opera d'arte. Il profeta che sta nel mezzo del pulpito può sembrare migliore del resto, ma si rivede il suo aspetto in altre minori figure con la barba

a punta; e i profeti giovanili che gli sono uniti si trovano pure con simili tratti fra gli apostoli dell'Ascensione. I frammenti di Pisa, in tanta relazione per forma con la trabeazione

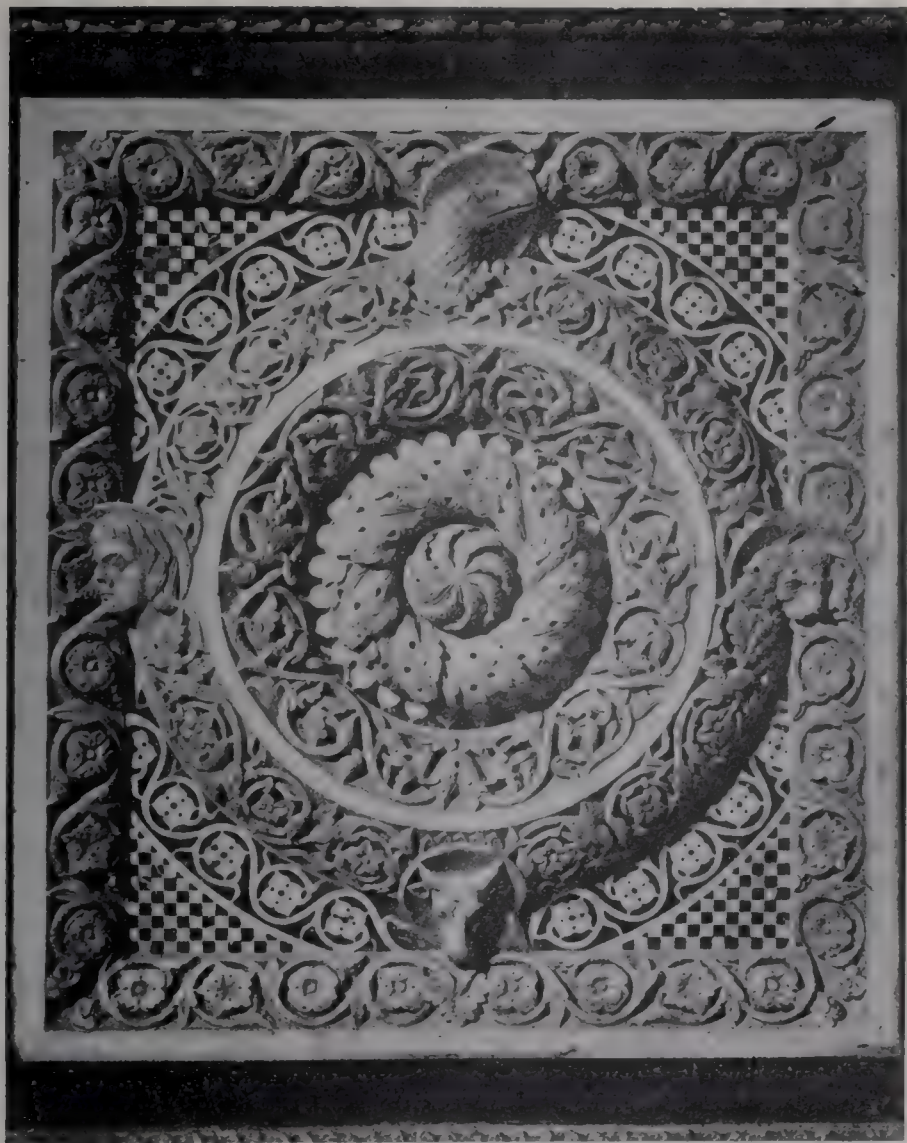



Fig. 831 — Pisa, Battistero. Formella del fonte

di Gruamonte a Sant'Andrea di Pistoia, ci fanno pensare che insieme col pulpito di Cagliari sieno usciti dalla bottega di quell'artista. Come Gruamonte della decorazione ricercò

l'eleganza, spargendo di cerchi e di stelle il fondo de' bassorilievi, così fece il maestro di Cagliari; e come quegli ornò la cattedra della Vergine nell'Adorazione de' Magi con una figuretta

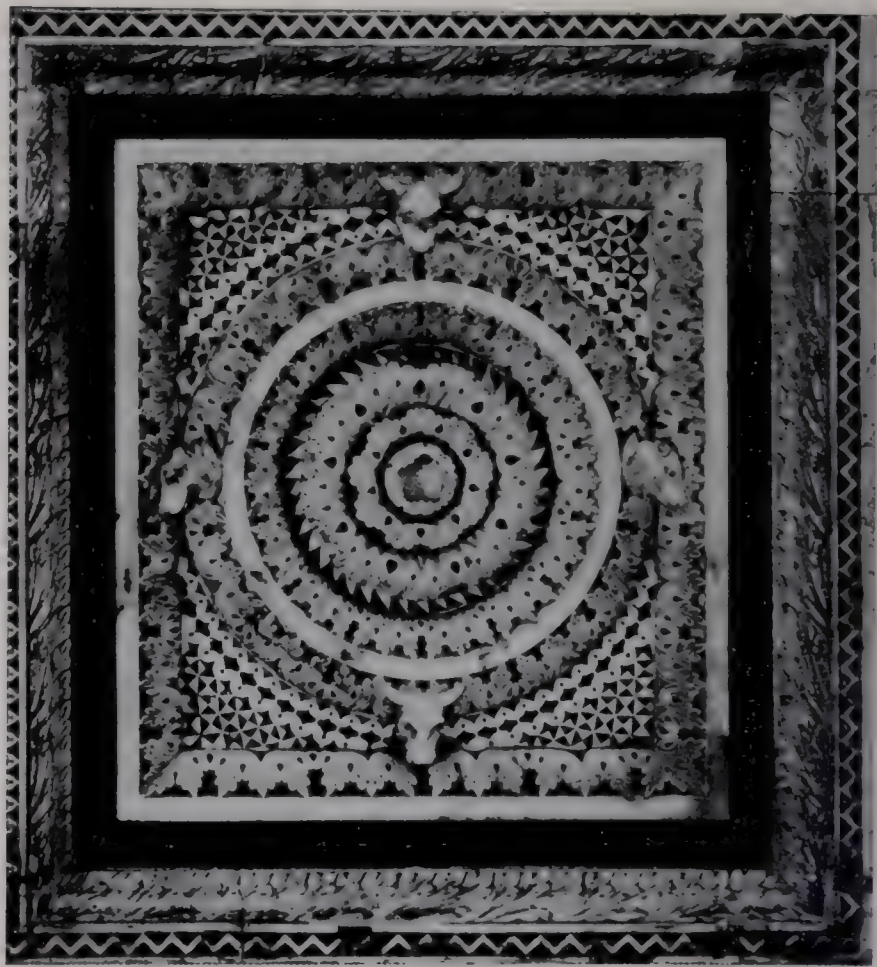



Fig. 832 — Pisa, Battistero. Formella del fonte

di fanciullo distesa lungo un bracciuolo, così questi usò di fare nel seggio di San Giuseppe e nell'altro di Erode: cattedra e seggi con i fianchi a doppia arcata. Guglielmo *prestantior arte modernis* era dunque un seguace della maniera di Gruamonte, da non confondersi con fra Guglielmo dell'Agnolo, che nel pulpito di Pistoia, a San Giovanni *Fuori civitas,* mostra aver fatto sue le proporzioni, il volume, la forza delle figure

di Niccola d'Apulia, tutte ricavandole dal pulpito del battistero di Pisa. Non sarebbe stato possibile che fra Guglielmo seguisse i precetti di Niccola, traesse pro delle sue esperienze

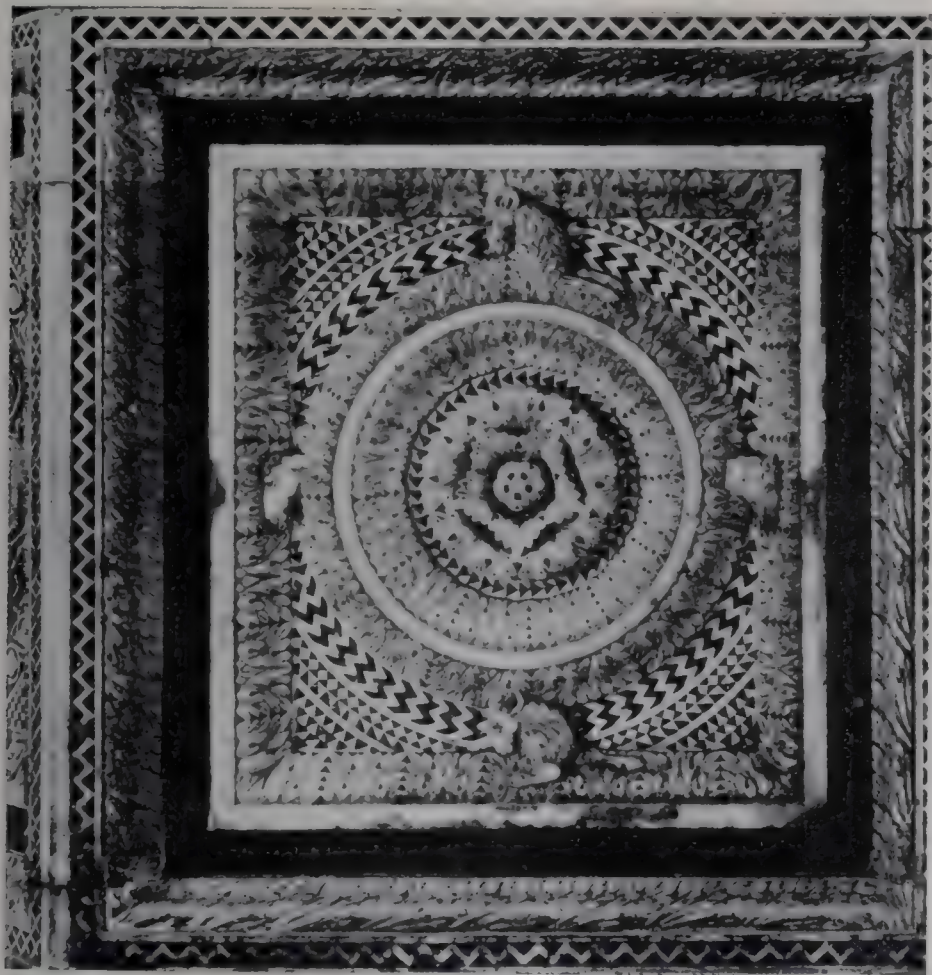



Fig. 833 — Pisa, Battistero. Formella del fonte

proprio quando se ne stava intento a scalpellare, secondo le vecchie tradizioni, il pulpito di Cagliari. Dicesi che prima dell'insegnamento di Niccola, fra Guglielmo eseguisse un pulpito a San Michele in Borgo, a Pisa; ma se i frammenti che si vedono nella chiesa (fig. 827) sono appunto le parti del pulpito disfatto, esse devono senza dubbio assegnarsi

Fig. 834 — Lucca, Museo. Formella proveniente da Santa Maria *Forisportam*

Fig. 835 — Pistoia, Sant'Andrea. Architrave della porta principale

alla scuola di Niccola e al tempo posteriore al 1260, data del pulpito del battistero.

Nell'ambone cagliaritano sono scolpite le seguenti scene: l'Annunziazione, la Visitazione, la Natività, la Risurrezione, le Marie al sepolcro, l'Inquietudine di Erode per la nascita del Redentore, la Strage degl'innocenti, la Cena, la Cattura di Cristo, la Purificazione, il Battesimo di Cristo, la Trasfigurazione. Come nel pulpito di San Bartolommeo in Pantano, la Natività è rappresentata in due momenti: quando il Neonato è lavato dalle ostetriche, e quando riposa nella greppia,

Fig. 836 — Pistoia, Sant'Andrea. Capitello d'un pilastro della porta

riscaldato dal bue e dall'asinello. Nella Risurrezione manca il Cristo, ma vi sono bensì due soldati poggiati allo scudo, un terzo con una gamba che s'agita in aria, un quarto che precipita stretto da un demone. Il coperchio della tomba del Redentore è sollevato da due piccole Vittorie. Nel Battesimo,

Fig. 837 — Pistoia, Chiesa di San Giovanni *Fuori civitas*. Architrave

Gesù sta tutt'immerso nelle onde del Giordano, che è rappresentato da una figuretta versante acqua da un otre. Così l'antica reminiscenza, come in una scultura d'Arezzo, sta per disparire, non è più che un segno minuscolo della personificazione d'un tempo.

Queste e le altre rappresentazioni si collegano iconograficamente con le anteriori a Niccola d'Apulia, mentre tutte quelle di fra Guglielmo a San Giovanni *Fuori civitas*, in Pistoia, tengono la distribuzione consueta nei pulpiti di Niccola e de' suoi seguaci. Prevalgono le scene della morte di Cristo, della sua risurrezione, della sua gloria, quali vediamo negli *Exultet* e nei candelabri per il cero pasquale presso i solenni amboni dell'Italia meridionale. Nel pulpito di Cagliari, come nei vecchi amboni della Toscana, manca l'illustrazione degli avvenimenti ricordati nei giorni del gaudio pasquale, e vi tien luogo il racconto ordinato, cronologico della vita di Cristo. Le figure non isporgono dai fondi, anzi vi stanno contro come schiacciate; e gli ornati, nell'ambone cagliaritano, sono ancora formati da meandri che s'aggirano a spira, non da rinnovate cornici classiche. Tutto dimostra che lo scultore Guglielmo a Cagliari segna l'ultimo progresso della scultura romanica in Toscana, il perfezionamento delle forme di Gruamonte e di Adeodato, prima che dal Mezzogiorno giungesse maestro Niccola, veramente *prestantior arte modernis*.

Una particolarità che non s'incontra nel Mezzogiorno, se non per eccezione, è l'ornamentazione degli amboni toscani a niello, o per via d'incisioni, ne' marmi, riempite di pasta vitrea, e dell'intervento della policromia nella formazione dei fregi e delle fasce, mediante intarsî di quadrati, rombi, triangoli e cerchi.

Bellissimo esempio forniscono del metodo toscano di ornare a scacchi, a girari, a linee serpentine, a dischetti, le formelle del fonte battesimale di Pisa (fig. 828-833) e altre del Camposanto pisano e di Santa Maria *Forisportam* a Lucca. Una di queste, ora nel Museo di Lucca (fig. 834), ha

Fig. 838 — Pistoia, San Bartolommeo in Pantano. Architrave

intarsiature a forme semplici e larghe, quali si rivedono negli edificî della Toscana.

Nei pulpiti di Volterra, di Barga, d'Arcetri (il solo con belle cornici studiate dall' antichità classica), di San Miniato al Monte, di San Bartolommeo in Pantano, pure s'incontra nei fregi, nelle cornici, il contrasto di nero e di bianco, elemento distintivo delle opere toscane, da Lucca a Pistoia e sino in Sardegna, come da Pisa a Firenze, dove fu il centro di quelle eleganze.

Fig. 830 — Groppoli, San Michele
Figura dell'arcangelo
già sulla porta della chiesa

Tutto un gruppo di sculture romaniche toscane sembra far capo a Gruamonte e ad Adeodato, che segnarono il loro nome nell'architrave della porta di Sant'Andrea a Pistoia (fig. 835), così: FECIT HOC OPVS GRVAMONS MAGISTER BON: ET ADEODAT. FRATER EIVS.

L'opera, secondo il Da Morrona, sarebbe stata eseguita intorno al 1166. Quantunque rozzi, gli scultori ricercano l'eleganza nel traforo delle cornici, nella decorazione del fondo del bassorilievo; e sapendo di non riuscire a spiegarsi bene, si aiutano con lo scrivere i nomi de' personaggi. La testa di Erode è d'una lunghezza spaventevole, ma più muovono a spavento le figure dello scultore Enrico ne' capitelli, ove

Fig. 840 — Lucca, San Salvatore. Architrave

Fig. 841 — Lucca, San Salvatore. Architrave

trovasi l'Annunziazione dell'angiolo a Zaccaria (fig. 836), e l'Annunziazione alla Vergine, assistita da Giuseppe, come nel pulpito di Cagliari: la Vergine è vecchia; gli angioli, senza grazia alcuna, son visti come sotto un incubo. Nell'Adorazione de' Magi tuttavia lo scultore cerca di tradurre qualche movimento: l'atto del Bambino che prende i doni d'uno dei Re; l'altro di Erode che stringe le mani di un suo consigliere, mentre i Re Magi arrivano a cavallo. Si prova anche a ornare il trono di Erode, la cattedra della Vergine, con figurette studiate da tombe etrusche, benchè lo scalpello poco si presti a quelle raffinatezze.

Fig. 842. — Barga, Duomo. Architrave

Contemporaneo agli scultori Gruamonte, Adeodato ed Enrico è lo scultore di San Bartolommeo in Pantano, a Pistoia, come si vede tanto nella cornice a grandi foglie, sviluppate da un capitello corinzio, che sovrastano per il lungo l'architrave, quanto nel fondo con tralci e rosette.

Se le teste delle figure degli apostoli non fossero

un po' tonde, d'aspetto sorridente e furbesco, potrebbero credersi scolpite da Gruamonte medesimo o da uno de' suoi compagni, tanto è simile la fattura delle due trabeazioni. A Sant'Andrea di Pistoia però le pieghe sono falcate, l'una volta in senso opposto all'altra, ove le vesti fasciano le figure, a falcature concentriche, dove i panni si stendono con qualche abbondanza. Lo scultore di San Bartolommeo in Pantano tiene quasi lo stesso metodo, volgendo in tondo le pieghe dei manti, facendo cadere diritte quelle delle tuniche, a stecche di ventaglio, quando le figure stanno immobili e non accennano a moto, altrimenti le pieghe si chinano ad angolo acuto.[1]

Al gruppo degli scultori di Sant'Andrea di Pistoia appartiene pure il maestro che scolpì l'architrave della porta di San Giovanni *Fuori civitas* (1180) coi due leoni soprastanti (fig. 837), come in San Bartolommeo in Pantano (fig. 838); e, per il sistema delle pieghe falcate, anche l'altro che scolpì il pulpito già citato di San Michele a Groppoli.

L'arte di questi maestri si diffuse, e può vedersi nell'arcangelo San Michele, già sulla porta della chiesa omonima di Groppoli (fig. 839). La sua lancia sta nelle fauci del mostro, eppure sembra che il trionfatore abbia invece di essa un bastone viatorio o un randello; la testa ricorda le più rozze cose etrusche, per gli occhiacci, la fronte stretta, il naso breve, le labbra e le mandibole grandi. Questa testa a pera sta sopra un tronco di cono, che è il collo, da cui sembra uscita fuori, per una molla interna, a fare da spauracchio. Sotto al collo si segnano simmetricamente, come a destra e a sinistra d'un asse, le pieghe, e formano al busto come una gabbia di vimini; sotto questa è una gran fascia che non si sa donde parta, e poi si torcono due gambe su cui la tunica disegna pieghe a reste di pesce. Men peggio è definito il drago sotto a' piedi

---

[1] Si attribuì il bassorilievo dell'architrave di San Bartolommeo in Pantano a Rodolfino (1167), che non fu mai scultore.

Fig. 543 - Lucca, San Frediano. Fonte battesimale

dell'arcangelo, tanto nelle ali come nelle squame dentate, le forme decorative essendo più famigliari delle umane all'artista, le fantastiche meno limitate delle reali.

Per la forma de'capitelli degli stipiti che reggono l'archi-

Fig. 844 — Lucca, San Giovanni. Porta

trave della porta di San Salvatore a Lucca, con foglie imitate dall'antico e caulicoli a corna sopra esse, si può aggregare al

Fig. 845 — Lucca, San Giusto. Architrave

gruppo anche maestro Biduino di Lucca, che scrive: BIDVVINO ME FECIT HOC OPVS (fig. 840).

La storia rappresentata nell'architrave si riferisce, secondo alcuni, a *Nicolaus presbiter*, uno dei sette diaconi della comunità di Gerusalemme (*Atti degli apostoli*, VI, 5), cui viene assegnata la sentenza pronunziata sui Nicolaiti (*Apocalisse*, II, 6, 15), suoi seguaci, che dicesi abbiano professato errori gnostici, e sono vissuti nell'impurità e nel vizio. Due templi a cupola fiancheggiati da torri merlate si vedono di qua e di là della scena del martirio di Niccolò prete, che sembra aiutato a

Fig. 846 — Arezzo, Chiesa della Pieve. Timpano della porta

uscire da un immenso guscio; a sinistra il tempio ha una lampada accesa è un uomo in atto di avanzare, e dalle torri sporgono figure minacciose; a destra, sotto il tempio, stanno un leone e un toro rampanti, mentre dalla porta della torre escono due uomini poggiati a un bastone, che sembrano i

guardiani delle fiere. Alla finestra due spettatori, uno dei quali addita Niccolò prete orante tra i martiri nel mezzo dell'architrave.

Biduino, autore di questa scultura enigmatica, figurò pure nella stessa chiesa di San Salvatore, sopra un'altra porta,

Fig. 847 — Pisa, Battistero. Architrave

l'Agape regia (fig. 841), rappresentazione, secondo il Förster, di un re che festeggia gli sponsali del figliuolo (parabola nell'evangilario di San Matteo, cap. XXII), con i servi che suonano le campane per chiamare alle nozze ogni gente, e con l'uomo, non in abito nuziale, cacciato dal convito; figura allusiva a chi nell'entrare nella Chiesa di Cristo passa senza la fede voluta.

L'Agape regia si trova similmente nella cattedrale di Barga, nella trabeazione d'una porta (fig. 842). Il confronto, non privo d'interesse, fa parere men triste scultore Biduino, che ingrandisce le proporzioni delle figure di quella di Barga,

ne snoda i movimenti, e infine significa di più dell'altro scultore, il quale a Barga si contenta di attaccare due cam-

Fig. 848 — Pisa, Battistero. Porta

panelli alla parete, a Lucca mette addirittura un campanile nel fondo.

Fig. 849, 850 — Borgo San Sepolcro, Fregio d'una casa

A questo gruppo di sculture possono anche aggiungersi il coperchio di fonte battesimale proveniente dai dintorni di Lucca, ora nel Museo Nazionale di Firenze, con le figure

Fig. 851 — Pistoia, San Pietro Maggiore. Porta

degli apostoli nel cono tronco superiore, dei mesi nel cono tronco inferiore, opera prossima a Biduino, non senza una certa larghezza e studio nella rappresentazione di Marzo,

simile a un Cavaspino, e negli animali, così nel maiale di Dicembre, come ne' buoi di Novembre incitati al corso da Eroti volanti. Della stessa serie scultoria è pure il fonte battesimale in San Frediano di Lucca (fig. 843), opera di Roberto tagliapietra, che dà larghe facce alle figure, occhi profondamente incassati e forti mandibole.

In arte peritus lo dice l'iscrizione frammentaria, ripetuta dal Ridolfi e da altri, i quali vollero pure vedervi la data 1051

Fig. 852 — Pistoia, San Pietro Maggiore. Architrave

o 1151, che non si legge. Composizione enigmatica anche questa come quella dell'architrave di San Salvatore, e tra le altre figure vi si vede quella di un Buon Pastore, studiata da un antico sarcofago. A Biduino per molti particolari s'avvicina quest'opera, come un'altra pure a Lucca, cioè l'architrave della porta della chiesa di San Giovanni (fig. 844), e

infine parecchie sculture della cattedrale, e precisamente nelle arcate dell'atrio, eseguite prima che Guidetto da Como architettasse la facciata dalla prima galleria in su, dove, all'estremità

Fig. 853 — Pistoia, Oratorio di San Giuseppe. Statua di San Michele

destra, un uomo sotto una colonnina tiene un rotulo con la scritta: MIL. CC. IIII. CONDIDIT ELECTI TAM PVLCRAS DEXTRA GVIDECTI.

Tra le sculture più antiche dell'atrio, conformi a quelle di Biduino e di Roberto, si possono vedere l'albero di Jesse,

con Adamo ed Eva, e in un capitello le figure della Chiesa e della Sinagoga, quella nimbata, con in mano una corona addentata da un serpe avvoltosi al suo braccio sinistro, questa con una banderuola dall'asta spezzata e con un serpe che le stringe la testa. Le due personificazioni continuano nel capitello con un re in trono, a cui si avvicina una donna riccamente vestita, con una tavoletta; e quindi con altre due figure, pure nimbate, una donna in atto di sorpresa e un giovane che le fa osservare una scritta.

Fig. 851 – Pescia, Cattedrale Frammenti d'ambone

Biduino da Lucca mosse a San Casciano e a Pisa, e qui fece un sarcofago imitato da uno antico strigilato con alle estremità leoni stringenti la preda. Si vede ora nel Camposanto e vi si legge ✠ BIDVINVS MAGISTER FECIT HANC TVMBAM.

Biduino è il tramite, parmi, dell'arte di Gruamonte e dei suoi seguaci di Pistoia, co' maestri di Pisa, da cui verosimilmente uscì Guglielmo, l'autore del pulpito di Cagliari.

Abbiamo già accennato al bassorilievo con le storie di San Silvestro nel Camposanto di Pisa, d'una maniera primordiale, con accenni alle forme di Gruamonte, e ad esso possiamo associare un San Michele del Museo Civico di Pisa,

prossimo a Gruamonte (sala X); ora accenniamo al fonte battesimale della pieve di Calci, nei dintorni di Pisa, e il gruppo di figure poggiante sopra un leone nella cattedrale di

Fig. 855 — Arezzo, Pieve di Santa Maria. Sculture d'un archivolto

Pescia (fig. 854). In quel fonte par che lo scultore martelli sulla materia troppo resistente, e invano ricordi le antiche urne etrusche e gli antichi sarcofagi, segnando uomini insaccati, ritti sopra minuscoli leoni e agnelli, tra colonne a tronchi di cono più o meno alte, con collarini differenti. Gli archivolti sono

variamente lavorati e anche lisci; ne' pennacchi ora vedesi un angiolo con le braccia alzate a guisa d'orante, ora un altro seduto con le mani sulle ginocchia, un terzo con un

Fig. 856 — Arezzo, Pieve di Santa Maria. Sculture d'un archivolto

globo nella destra, un quarto con un rotulo. Ciò dimostra come l'artista cercasse varietà di motivi e d'effetti, e si affaticasse, pur non ottenendo se non ombre d'uomini e di cose.

Una certa consonanza con queste opere si sente pure in Bonamico di Pisa, che probabilmente scolpì per un pulpito la lastra, ora nel Camposanto, con entro una mandorla il Redentore, corto, atticciato, arcigno, vecchio, più pronto a rimproveri che a benedizioni, e intorno l'angiolo, simbolo evangelico, con gli occhi che schizzano dalle orbite, il simbolico bove che sembra una fiera crudele, il leone studiato sopra qualcuno di quelli che stanno agli angoli de' sarcofagi strigilati. Reca la scritta: OPVS QVOD VIDETIS BONVSAMICVS FECIT PRO EO ORATE. La figura di Davide, che è stata collocata nel Camposanto sulla tavola marmorea di Bonamico,[1] benchè a lui attribuita, sembra d'altra mano, forse dello stesso maestro che richiama in qualche modo Gruamonte, e che collocò l'altra statua di Davide, dalla barba crespa, sul fianco destro del presbiterio, all'esterno del duomo di Pisa, di fianco alla porta che s'apre rimpetto al campanile.

Questo gruppo d'artisti, ai quali certo non fu estraneo anche Bonanno, lo scultore delle porte in bronzo del duomo di Pisa e di Monreale, compì il suo ciclo con Guglielmo, maestro del pulpito di Cagliari. La scuola, che durò circa un secolo, subì l'influenza dapprima dell'arte settentrionale; ma la ricerca di elementi ne' sarcofagi locali, nelle sculture cristiane de' bassi tempi, anche nelle urne etrusche, dette un carattere particolare.

Un secondo gruppo, veramente toscano, è formato dagli scultori dei pulpiti di Barga, Arcetri, Volterra, San Miniato al Monte, delle formelle di Santa Maria *Forisportam* di Lucca, tutti più valenti nella decorazione che nel modellar figure. Vedasi a Barga la faccia dell'ambone rappresentante i Re Magi caracollanti sopra rosoncini posti sotto o tra le gambe de' cavalli; e si osservi la materialità con cui è eseguita l'aquila,

---

[1] Si cita anche di Bonamico un bassorilievo a Mensano (v. REYMOND, *La sculpture florentine*, I, 1893). Rohault de Fleury (*Les monuments de Pise au moyen âge*, Paris, 1866) descrive un bassorilievo nella chiesa di San Cassiano, con l'iscrizione: HOC OPVS QVO DECERNIS | BIDVINVS DOCTE PERFECIT.

Fig. 857 — Lucca, Cattedrale. Bassorilievi con leggenda di San Martino

la gigantesca figura di Giuseppe, quei giocattoli di cavalli, le pieghe delle vesti qua e là, a linee parallele, incavate come per essere commesse di marmi diversi o per ricevere la riempitura di pasta vitrea; infine quei Re Magi, nani, tanto più piccoli quanto più s'allontanano dalla Divinità. Ma nella commessione di marmi e di paste vitree quegli scultori festaiuoli

Fig. 858 — Lucca, Cattedrale. Bassorilievi con leggenda di San Martino

giungono a un'eleganza ammirabile. Musaicisti, mettono la scultura figurativa in second'ordine, che, per l'effetto notato, le figure umane, le storie sacre non erano essenziali. Anzi nel pulpito di San Miniato mancano quasi del tutto; e quelle formelle con rose, scacchi, croci, quadrifogli e stelle, quei cassettoni marmorei fanno un effetto anche migliore degli altri pulpiti così ornati, ma con figure in più.

Oltre questi due gruppi abbiamo maestri isolati che non hanno attinenze con altri noti in Toscana, come il decoratore della porta di San Giusto, a Lucca (fig. 845), che sembra imitare un'opera in ferro battuto per ornamento delle porte

delle cattedrali francesi, e fu imitato dallo scultore del pulpito di Brancoli nel fregio della trabeazione e nella decorazione della cornice della prima galleria della facciata di San Martino di Lucca.

Un altro scultore, differente dai toscani, è quello della

Fig. 859 — Lucca, Cattedrale. Gruppo del San Martino e del mendico

Pieve d'Arezzo, che scolpì il Battesimo nell'anno 1221 (figura 846). Vi si vede stilizzata la pelle che copre il Battista,

l'acqua del Giordano, le ali e le vesti delle figure incassate in una lunetta, che già si acuisce alla gotica. La lunetta, eseguita l'anno 1221, è tutta informata al principio della simmetria bizantina: quattro angioli recano le vesti a Cristo, due per lato, tutti con le mani celate dai drappi; anche gli alberi si dispongono coi rami simmetricamente di qua e di là dalla testa di Cristo. In mezzo al fiume, col corpo nella rete delle onde, c'è una figura allegorica, il Giordano: non più, come nelle antiche composizioni, la deità fluviale coronata la testa di foglie di canna, con il ramo poderoso e l'otre da cui si riversa l'acqua in abbondanza, ma non prosciolta dalla massa dei flutti, entro cui pare un pesce che guizzi. Tutte le figure sono tagliate duramente, hanno gli occhi come impiastrati di loto, vesti che non si piegano, quasi formate di liste d'acciaio. Qui abbiamo un esempio di scultura sotto l'influsso della pittura; la composizione pare ricavata da un affresco alla bizantina.

A Pisa invece, in due trabeazioni di due porte del battistero, la scultura, molto più raffinata, s'ispira agli avorî bizantini. Sulla trabeazione della porta principale (fig. 847, 848) è rappresentata la Vita di San Giovanni, allorchè, predicando alle turbe, incontra Gesù, e quando lo battezza; poi in atto di rimproverare Erode; in seguito il tiranno è a cena, mentre Salome danza; infine Giovanni è decollato e sepolto. Nella cornice sopra alla trabeazione, Cristo e i dodici apostoli assistenti, che paiono ricavati da una cassettina d'avorio bizantina simile a quella del Museo Nazionale di Firenze.[1] Così nella trabeazione della porta a tramontana, sotto ad arcate vi sono ai lati due arcangeli, due santi con un rotulo, un angelo e la Vergine in atto di orante, nel mezzo, un santo con turibolo. È questa la traduzione di una piccola tavoletta d'avorio nella grande scultura, fatta con abilità singolare di chi bene intendeva le forme greche, verso il tempo in cui si decora-

[1] Cfr. vol. II, fig. 419-421.

Fig. 863 — Pisa, Battistero. Decorazione della colonna a sinistra della porta d'entrata

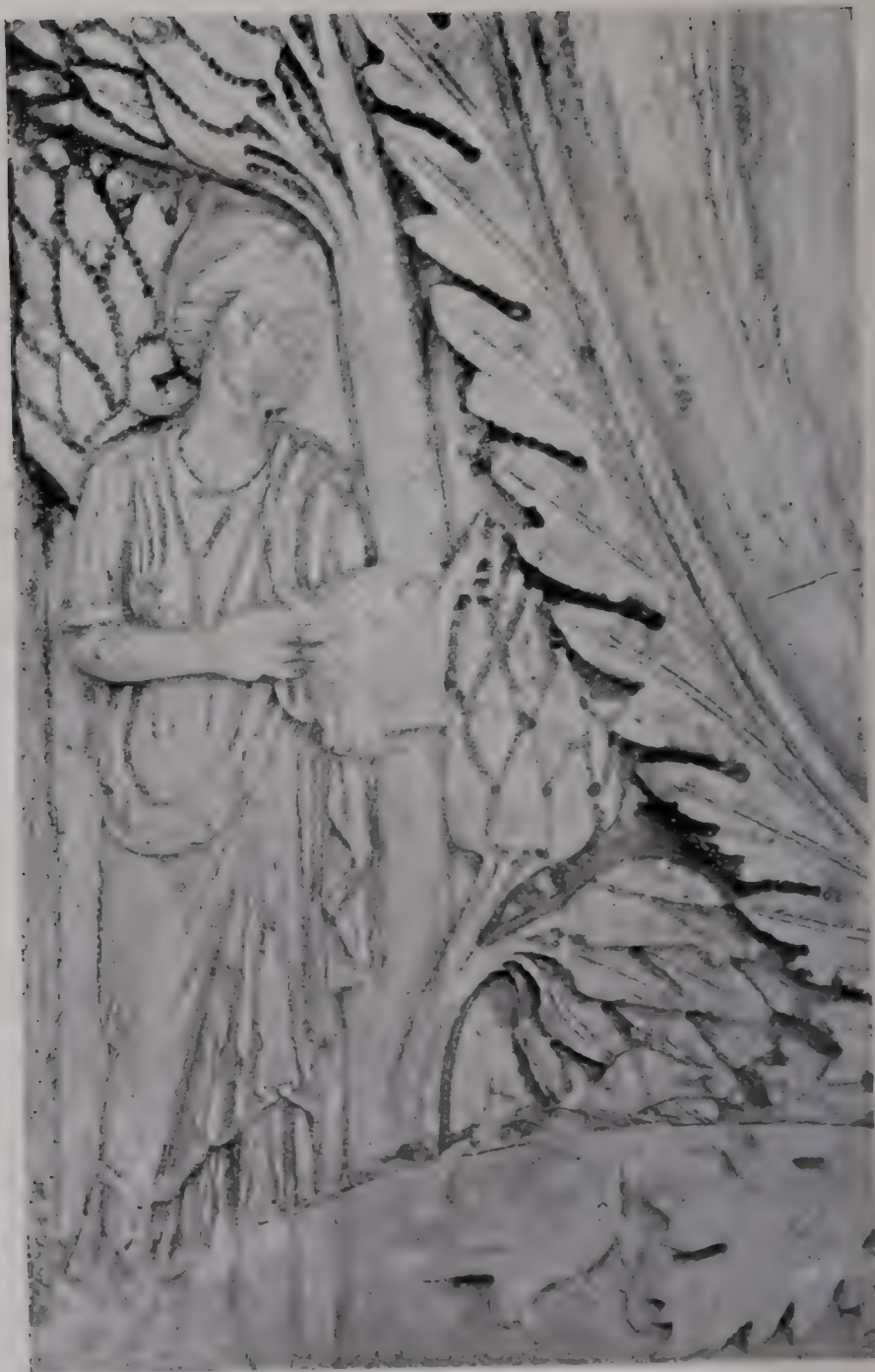



Fig. 864 — Pisa, Battistero. Decorazione della colonna a sinistra della porta d'entrata

Fig. [illegible]. — Pisa, Battistero. Decorazione della colonna a sinistra della porta d'entrata

vano gli stipiti della porta principale del battistero, cioè verso il 1250.

Un altro artista, Marchione, dicesi, architetto e scultore aretino,[1] nella chiesa di Santa Maria della Pieve, ad Arezzo, rappresentando l'Adorazione dei Magi, ritrae degl'intagli in legno più grossolani dell'Italia settentrionale; e infine uno a Borgo San Sepolcro ci dà una forma primitiva di una composizione cavalleresca al principio del secolo XII (fig. 849, 850). Tra grifi, chimere e leoni artiglianti un fanciullo, s'incontrano cavalieri coperti di pesante armatura, uno preceduto da un fante con la spada in alto e lo scudo contrassegnato da stelle. Il ripetersi di parecchie figure, anzi il ristamparsi delle stesse immagini nel fregio della casa di Borgo San Sepolcro, impedisce di cercare il senso della composizione. L'autore medioevale metteva insieme cose disparate, parole che non formavano un vero e proprio discorso: belve in rassegna, anime soggiogate o vinte dalle fiere, guerrieri in lotta. Sembra un sogno in cui immagini disparate spúntino, si susseguano senza determinarsi; e passano i cavalieri, i grifi uscenti dalla combinazione dell'aria e del fuoco, le chimere dalla coda gigliata, i cavalli dalle gualdrappe ornate di stelle, gli arcieri con lo scudo triangolare, i leoni dalle giubbe arricciate e dai fiocchi volanti, che presentano strette tra le loro ugne le anime dei vinti, mentre le aquile segnano la vittoria e il trionfo.

Un quarto gruppo più studioso dell'aretino si disegna negli scultori della porta di San Pietro Maggiore a Pistoia (fig. 850, 851, 852), nel San Michele in forma sacerdotale dell'oratorio di San Giuseppe (fig. 853), nel frammento di pulpito già citato nel Camposanto di Pisa (fig. 825), nell'altro frammento d'ambone a Pescia (fig. 854). Le figure non mancano di una certa solennità, e sono studiate con diligenza sugli antichi sarcofagi, come si vede in particolare nell'architrave di San Pietro

---

[1] Cfr. Pasqui, *Nuova guida d'Arezzo*, Arezzo, 1882.

Fig. 866 — Pisa, Battistero. Bassorilievo dello stipite a destra della porta d'entrata

Maggiore con gli apostoli sotto ad arcate. Sembrano nella loro semplicità avere attinenza con le figure dei mesi nella Pieve d'Arezzo e con le altre di Guido da Como, che lavorò nel 1248 un architrave con Cristo fra i santi Pietro e Paolo, a Lucca, nella chiesa di San Pietro Somaldi, e scolpì il pulpito

Fig. 867 — Lucca, Cattedrale o San Martino.
Rilievo del timpano della porta nella facciata a sinistra

di San Bartolommeo in Pantano verso il MCCL. La corrente comacina intorno a questo tempo s'ingrossa in Toscana.

Ogni mese in quelle rappresentazioni aretine (fig. 855, 856) spiega i suoi propri atti, forma un quadro, compone una scena, come nell'Italia settentrionale, e non si presenta in forma di deità rustica, come nel Mezzogiorno. Si vede Gennaio bifronte col mesciacqua innanzi a un focolare, Febbraio che fa legna, Marzo che suona la tromba guerresca, Aprile in aspetto di damigella con un fiore, Maggio a cavallo che va a festa e a torneo, Giugno che lega i covoni del grano, Luglio che batte il frumento, Agosto che cerchia le botti per la vendemmia a

cui attende Settembre, Ottobre che semina, Novembre che insacca le rape, Dicembre che squarta il maiale.

Lo scultore collocò le figure come dentro a casse, secondo il modo usato nell'Italia settentrionale, per esempio a Ferrara nelle rappresentazioni dei mesi, e si mostrò in questo e nel disegno delle figure seguace dell'Antelami. Basti a persuadercene il confronto iconografico tra le sculture aretine e le antelamiche. Il nome di Marchione è stato applicato indistintamente non solo a tutte le sculture della facciata d'Arezzo,

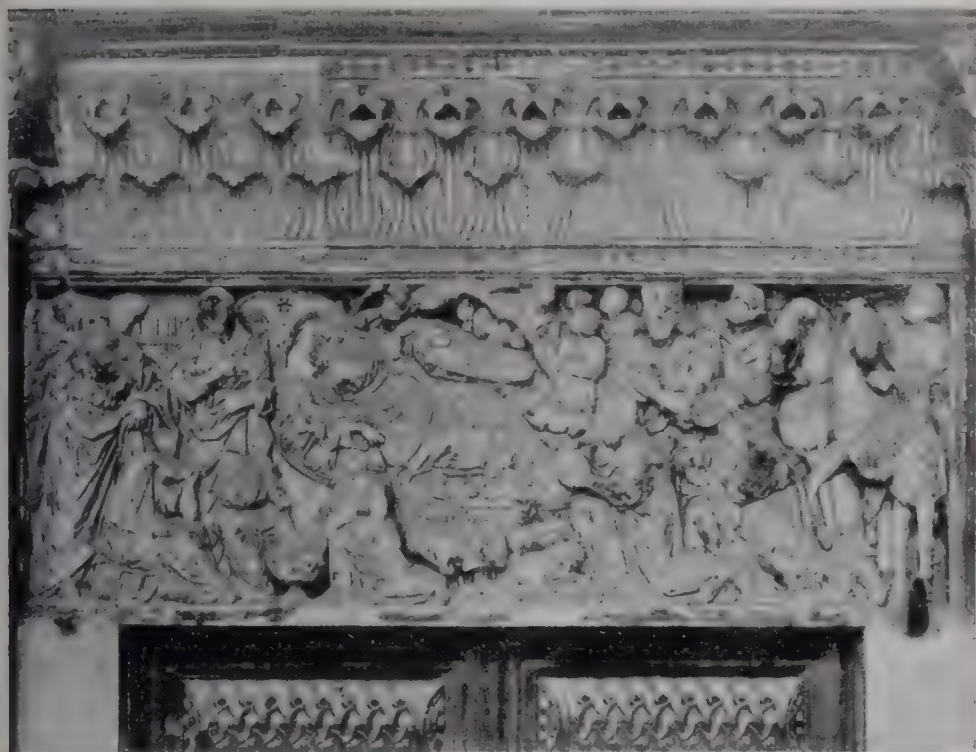



Fig. 848 — Lucca, Cattedrale o San Martino.
Rilievo dell'architrave della porta a sinistra della facciata

ma anche all'architettura di essa, mentre solo si può riferire non a quest'archivolto, bensì ad alcune figure di santi sull'architrave, dove si legge il ricordo: ANNO DOMINI MCCXVI MS (*mense*) MADII MARCHIO SCVLPSIT PBR (*presbiter*) MATHS

(*Matthaeus*) MVNERA FVLSIT I (*in*) TPR (*tempore*) ARCHIPRĪ (*archipresbiteri*) Z (*Zenonis?*).

Guido da Como, che scolpì il pulpito di San Bartolommeo in Pantano, secondo lo Schmarzow è una stessa persona con Guidetto da Como, che lavorò a San Martino di Lucca, mentre questi portò in Toscana forme ben più gentili e attitudini più nuove. Sulle forme ancora rudi del secolo XII fiorirono le sue, prodotte dall'osservazione della vita. Nel principio

Fig. 869 — Pisa, Battistero. Particolari della decorazione esterna

del secolo XIII, Guido *marmolario di San Martino*, proveniente da Como, stanziato a Lucca, attese a costruire la prima galleria della facciata sull'atrio della chiesa. Vuolsi che sia lo stesso maestro Guido che nel 1187 rifabbricò dai fondamenti la chiesa di Santa Maria Corteorlandini in Lucca, dove il suo nome è segnato nell'iscrizione relativa all'origine del tempio. Un'altra data si ricava da un contratto stipulato da Guido nel 1211 con l'Opera della cattedrale di Prato; un'altra si vuol ancora ricavare da una scritta apposta al fonte del battistero di Pisa, nella quale, oltre la data 1246, si leggeva il nome di *Guido Bigarelli de Cumo,* autore dell'opera, e finalmente la data del 1250 dal pulpito di San Bartolommeo in Pantano. Non si può trattare di uno stesso maestro, perchè gli si dovrebbero assegnare i lavori più differenti e una straordinaria longevità. Un altro Guido scultore si trova nel 1293 fra i maestri che lavorarono nel duomo di

Orvieto, e Crowe e Cavalcaselle ritennero fosse lo stesso che lavorò a San Bartolommeo in Pantano. Guido da Como sarebbe stato quindi un nuovo Matusalemme!

Le colonne tutte rivestite d'ornamenti nel portico di San Martino di Lucca, sono eseguite dalla stessa mano che fece

Fig. 870 — Pisa, Battistero. Particolari della decorazione esterna

quelle addossate alla facciata del duomo di Pisa, nel modo medesimo, coi rami studiati da un fregio romano uguale a quello che si vede sulla porta del fianco destro della cattedrale pisana. Esse appartengono tutte insieme a un tempo

alquanto anteriore all'opera di Guidetto in San Martino. A lui ed a' suoi cooperatori devonsi attribuire nella facciata della chiesa le decorazioni iniziate nel 1233, le storie della vita di San Martino, la rappresentazione dei mesi, le due

Fig. [illegible] — Pisa, Battistero [illegible] di due archi nel primo piano.

lunette con la Decapitazione di San Regolo, e del Redentore entro un'aureola sostenuta da due angioli, il simbolo evangelico di San Giovanni, il gruppo ad altorilievo del San Martino che divide il mantello col povero, e due figure sotto

Fig. 872 — Pisa, Battistero
Busto alla congiunzione di due archi nel primo piano

all'iscrizione che ricorda Guidetto, l'una vestita di clamide, l'altra in atto di sonare la tromba.

La leggenda di San Martino è espressa in due rilievi (fig. 857, 858) a destra e a sinistra della porta principale. Nato da parenti nobili e pagani, il santo fu educato a Pavia e destinato alle armi. A dieci anni fuggì in una chiesa, a dodici desiderò farsi monaco, a quindici, suo malgrado, fu fatto militare. In un rigido inverno incontrò alla porta d'Amiens un povero ignudo e tremante per freddo; datogli il danaro che

aveva, tagliò con la spada il proprio mantello per darne la metà al povero. Lo derisero i compagni, ma sopravvenuta la notte, Martino vide Gesù, vestito del suo mantello dimezzato, che diceva agli angioli: Martino, quel catecumeno, mi ha coperto di quest'abito. Nei rilievi di Lucca vediamo la

Fig. 873 — Pisa, Battistero
Busto alla congiunzione di due archi nel primo piano

rappresentazione della vita e de' miracoli del santo: la risurrezione di un defunto, la consacrazione a vescovo, la discesa d'una fiamma sul suo capo, la liberazione di un ossesso. Le teste sono di un forte naturalismo, che non si trova affatto nel pulpito di San Bartolommeo in Pantano, mentre gli abiti, che sembran di cuoio, nascondono i moti delle figure così potentemente espressive nei volti. Osservisi il monaco che impaurito sta dietro a Martino esorcizzante l'indemoniato,

e la sorpresa dell'altro monaco, ultimo a sinistra, nella scena della risurrezione. Nelle composizioni di San Bartolommeo in

Fig. 874 — Pisa, Battistero
Busto alla congiunzione di due archi nel primo piano

Pantano ogni personaggio svolge, come può, la sua azione; in quelle di Lucca il centro dell'azione è nel mezzo dello scom-

partimento, e tutte le figure de' lati si volgono allo spettatore, come per dire: vedete, ammirate, maravigliatevi a tanto miracolo, per tanto avvenimento. Guardano innanzi a sè i monaci che tengono il libro e il turibolo, nella scena di San Martino con la fiamma sacra sul capo; par quasi non badare a ciò che fa la figura che sostiene l'ossesso, nella prossima scena. Addirittura, nella risurrezione del defunto, un monaco invita il pubblico a maravigliarsi; e nella scena della consacrazione di Martino i frati cercano testimoni della loro gioia. Ora, questo modo di fare, questo trasformarsi della composizione sacra nella scena d'una commedia religiosa, esprime già di per sè uno sviluppo d'arte superiore a quello già veduto nel pulpito di San Bartolommeo in Pantano. Ciò è pure dimostrato dalle teste caratteristiche, fortemente scolpite, del disinvolto turiferario, del monaco che gli sta appresso con barba di caprone, dell'altro che si vede dietro a Martino consacrato vescovo, con gli occhi incavati e le ossa prominenti della faccia.

Le figure dei mesi, sotto alle storie di San Martino, benchè guaste, ci mostrano le rappresentazioni comuni nelle chiese romaniche, rinfrescate o rinverdite dallo studio del vero; ed è curioso il contrasto del contadino coperto di un camiciotto, lungo e dinoccolato, con i tipi dei gentiluomini nelle rappresentazioni di Aprile e di Maggio. Gennaio si scalda, Febbraio pesca, Marzo pota la vite, Aprile gentiluomo tiene un fiore, Maggio cavalca con uno specchietto per la caccia alle allodole, Giugno miete il frumento che Luglio batte, Agosto coglie il frutto dall'albero, Settembre pigia l'uva, Ottobre travasa il vino, Novembre ara la terra, Dicembre sventra il maiale.

Lo stesso Guidetto fece il gruppo ad altorilievo del San Martino a cavallo (fig. 850) che divide il mantello col povero. Il mendicante trova riscontro con alcune delle figure dei mesi, anche nelle proporzioni alquanto allungate della testa e del corpo. Ma nel gruppo Guidetto superò sè stesso nella figura

del santo soldato, di maestà imperiale, nel destriero elegante, nell'egro e trepido corpo del mendico, con le ginocchia piegate e con le braccia strette al busto. La testa del cavallo è studiata dal vero; la clamide di San Martino, ampia, nobilissima, dall'antico.

È un'opera d'arte tutta nuova, potente quanto le contemporanee di Bamberg, di Strassburg, di Chartres, di Reims,

Fig. 875 — Pisa, Battistero
Busto alla congiunzione di due archi nel primo piano

d'Amiens, di Parigi; e sembra strano che Crowe e Cavalcaselle abbiano dichiarato il gruppo rozzissimo esempio del come la scultura, nei primi trent'anni del secolo XIII, non sapesse ancora soddisfare i più modesti desiderî. Lo Schmarzow rivendicò la bellezza di quella scultura comacina, di quella statua equestre nobilissima e audace: ma non sembra

che egli ne misurasse giustamente il valore, per aver confuso in uno Guidetto e Guido scultore del pulpito di San Bartolommeo in Pantano, al quale attribuisce poi decisamente le storie di San Regolo (fig. 860), che sono di un comacino più sviluppato di Guidetto, o di lui medesimo nella sua forma più progredita. Ci troviamo difatti innanzi a un'opera

Fig. 876 — Pisa, Camposanto. Capitello

d'arte superiore a quelle delle storie della leggenda di San Martino, più complessa e potente.

San Regolo incontrando gli Ariani armati di picche e di ostinazione, s'avanza amorevole verso quei soldati fierissimi in volto; e i tre giovani che lo seguono hanno pure una espressione mite, quasi timida in contrasto col gruppo degli Ariani superbi, sfidanti il vescovo. L'ultima figura a destra

del gruppo è di tipo arabo; tutte le altre hanno fortissimi zigomi, duramente scolpiti; e le pieghe sono più mosse, e nel

Fig. 877 — Pisa, Museo Civico. Busto già in una cuspide del Battistero

loro insieme più libere, meno schematiche di quelle della leggenda di San Martino. D'un tratto, per la prima volta, abbiamo nella scultura un vero quadro storico, combinato con grand'arte. Lo scultore credette di aver bisogno ancora della

tabella per ispiegare la disputa religiosa; ma non occorreva più, perchè sulle labbra di San Regolo, animato di carità cristiana, sorride la parola di Dio, la quale ammanserà gli uomini efferati che gli stanno innanzi e vincerà i loro cuori.

Sopra quest'istoria nell'architrave d'una porta laterale di San Martino gira un archivolto, formando la lunetta dove la Decapitazione di San Regolo (fig. 861) è espressa con straordinaria semplicità. Secondo lo Schmarzow è di un maestro differente da quelli studiati sin qui a San Martino di Lucca, mentre la testa del manigoldo e quella dell'ariano più prossimo a San Regolo sono scolpite nel modo stesso, così da dover ritenere che la lunetta e l'architrave sieno stati eseguiti sotto l'identica direzione artistica.

Questa somiglianza evidente di tipi e di forme tra le figure del timpano e quelle dell'architrave, nonostante i drappeggiamenti a pieghe più mosse e multiple, men grosse e scanalate, ci muove a domandarci se la Disputa di San Regolo non sia stata condotta da Guidetto medesimo in un tempo avanzato, e quindi anche da lui la trabeazione, che fa riscontro nella porta maggiore, con la Vergine e i dodici apostoli, aventi con quella scena della Disputa particolari corrispondenze di fattura. È probabile, poichè la differenza, più nel particolare che nell'essenziale, del resto, non esclude il lavoro sia eseguito da Guidetto a distanza di tempo dai primi, o da un suo abile e giovane cooperatore. La semplicità della Decapitazione di San Regolo ha stretta attinenza con le rappresentazioni dei mesi, con le storie di San Martino, ecc.; e non è quindi inverosimile che l'abbian pure le due trabeazioni delle porte laterali, di maniera più sviluppata sì, ma non disforme da quei rilievi. Così nel San Martino di Lucca svolgesi il compendio delle fasi dell'arte romanica: le forme arcaistiche che richiamano Biduino e Roberto, le sciolte e vive di Guidetto da Como, le classiche e solenni di Niccola d'Apulia, di cui parleremo in seguito. Nella cattedrale lucchese si prepara la grandezza, la divinità dell'arte nuova.

Fig. 878 — Pisa, Battistero. Busto alla congiunzione di due archi nel primo piano

L'arte comacina, che dette fiori in Toscana come in nessun'altro luogo, da Pistoia e da Lucca s'insinuò a Pisa, centro del movimento artistico della Toscana nell'età romanica. Abbiamo già veduto Biduino e il decoratore delle colonne dell'atrio di San Martino recarsi in quella capitale; ora vediamo

Fig. 879 — Pisa, Battistero. Busto alla congiunziohe di due archi nel primo piano

maestro Guido Bigarelli, il comacino che eseguì il pulpito di San Bartolommeo in Pantano, scolpire nel 1246 il fonte del battistero di Pisa. Osservando i compartimenti ornati e intarsiati della vasca è facile trovarvi un riscontro con gli altri di quel pulpito, nelle rose pizzettate e nelle foglie fitte, tutte punteggiate ne' contorni, come se la decorazione fosse preparata per lo spolvero. Il fine merletto marmoreo è dunque del maestro comacino che lavorò a San Bartolommeo in Pantano, mentre gli stipiti della porta del battistero pare sieno stati eseguiti

intorno allo stesso tempo da uno scultore del San Martino di Lucca, insieme con le colonne che fiancheggiano la porta ornata riccamente, come le altre della cattedrale pisana e dell'atrio del San Martino, ma con eleganza e finezza di gran lunga superiori (fig. 862). Nella colonna a sinistra, tra i larghi

Fig. 880 — Pisa, Battistero. Busto alla congiunzione di due archi nel primo piano

girari, si vede una donna seminuda in atto di sonare una cetra (fig. 863), ricavata da una delle figure di nereide, di cui Pisa poteva fornire esemplari;[1] e appresso due altre figure di donna con canestri, tratte pure da antichi sarcofagi (fig. 864, 865).[2] Le figure dei mesi di uno stipite, e quelle in tanti scompartimenti dello stipite opposto, con apostoli spesso a due a due,

[1] Lasinio, op. cit., tav. XVIII, LIII, CXXXI, CXXXII, CL, CLII.
[2] Id., tav. CXXXXIII, IIC, a destra.

Davide, il Cristo che trae Adamo ed Eva dal limbo (fig. 866), la Risurrezione, in tre riquadri (Maria, gli angioli e il Redentore entro un'aureola), sono pure provenienti da modelli

Fig. 881 — Pisa, Battistero. Busto

bizantini studiati dall'antico. Quasi tutti i mesi portano la clamide,[1] e il pallio gli apostoli che, per il costume e gli atteggiamenti, sembrano parti di antiche sculture. Si può mettere a riscontro delle figure dei mesi (e il riscontro sarebbe perfetto) la figura con clamide, forse frammento di un San Martino, che si vede nella facciata della cattedrale di Lucca, sotto l'iscrizione ricordante Guidetto. Dunque nel battistero di Pisa Guido da Como e un cooperatore di Guidetto lavorarono pro-

[1] Gli scompartimenti dei mesi sono undici; ma lo scultore riunì in uno il Settembre che vendemmia e l'Ottobre che travasa il vino. A Lucca, in San Martino, non mancando lo spazio, si vedono separati.

prio quando, forse anzi sino a quando sopravvenne Niccola d'Apulia. Nel 1246 era compiuto il fonte battesimale, e pochi anni dopo Niccola dovette dar mano a trasformare il battistero di Pisa; ma intanto non possiamo a meno di osservare che egli si trova a Lucca a completar l'opera iniziata da Guidetto nel 1233, con le sculture dell'architrave e del timpano della porta laterale a sinistra nella facciata della chiesa di San Martino; e si trova poi al battistero di Pisa verosimilmente nel tempo stesso in cui un cooperatore di Guidetto scolpiva gli stipiti delle porte, e poco dopo che Guido Bigarelli dava le carezze dello scalpello al fonte battesimale. A Lucca egli

Fig. 882 — Pisa, Battistero. Busto alla congiunzione di due archi nel primo piano

dovette giungere proprio mentre ferveva l'opera della decorazione delle porte di San Martino, se a lui fu commesso di decorare l'architrave e il timpano della terza porta. Sarebbe

strano pensare che fosse stata sospesa la decorazione della facciata della chiesa, anzi di una sola porta e a lungo, tanto più che le porte non erano di tali proporzioni da richiedere per il loro ornamento grande abbondanza di mezzi e larghezza di tempo. Potrebbe supporsi che, dopo aver lavorato nel castello di Prato, nella porta monumentale corrispondente per

Fig. 883 — Pisa, Battistero. Busto alla congiunzione di due archi nel primo piano

forma a quella di Castel del Monte, Niccola d'Apulia lavorasse a Lucca poco dopo il 1240; ma non ci sembra possibile di ammettere che Niccola a Prato si limitasse a copiare.

La fortezza ghibellina di Prato fu edificata secondo le disposizioni testamentarie di Panfollia Dragomari, signore di quella città, morto nel 1233, e, al dire della tradizione, pure per ordine di Federigo II, che volle rispettata l'ultima volontà del defunto. Il Bertaux, colpito giustamente dalla

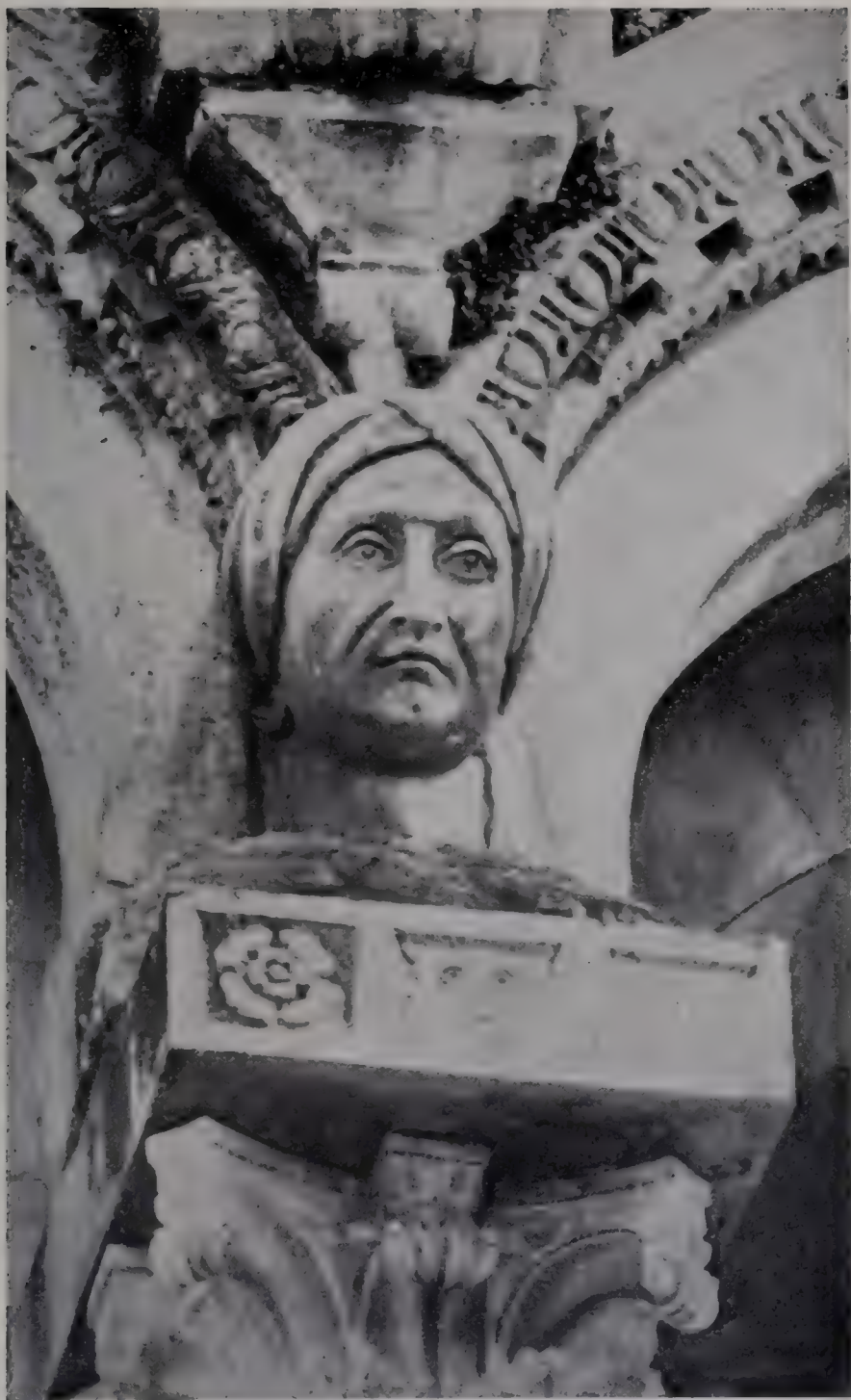



Fig. 884 — Pisa, Battistero
Busto alla congiunzione di due archi nel primo piano

somiglianza tra il castello pratese e l'apulo,[1] suppose che Niccola d'Apulia si recasse a Prato per ordine di Federigo II a costruire un castello degno di rivaleggiare con i castelli di Puglia e di Sicilia. Un documento scritto non c'è, ma la somiglianza tra la porta di Castel del Monte e quella di Prato rende l'ipotesi a tutta prima verosimile. Non conviene però dar troppo peso a certe particolarità ornamentali proprie in generale dello stile ogivale, più che in particolare di Castel del Monte; e quindi vederle a ogni costo derivate da questo e ripetute nelle opere di Niccola, tanto da supporre che egli non fosse estraneo all'opera dove col marmo bianco lunense e il *verde di Prato* si cercarono gli effetti che con la breccia rossa si ottennero sulla collina delle Murge Basse. Osserva il Bertaux che una sola modificazione dev'essere segnalata nello stile della porta pratese, cioè che i capitelli de' pilastri scanalati sono di stile corinzio, non più capitelli a *uncini*, « primo ricordo dell'architettura francese d'Apulia perdutosi in viaggio ». Sì, ma il Bertaux avrebbe potuto osservare a sostegno dell'ardita ipotesi come la forma delle foglie corinzie, con i caulicoli a corna, sui pilastri che fiancheggiano la porta di Prato, è quella che si trova di frequente a Lucca e a Pistoia. Guidetto, a San Martino di Lucca, invece d'un semplice giro di foglie sulle cornici, ne stese una duplice fila; e Niccola ne seguì l'esempio, ma le sue foglie hanno volute brevi e a becco, le fibre di esse si arcuano, goticizzano, si conformano allo stile da lui appreso nelle Puglie. Ne' rilievi di Lucca il Bertaux avrebbe potuto osservare altri accenni al paese natío di Niccola, specialmente nel fondo de' bassorilievi dell'Annunziazione, della Natività e dell'Adorazione de' Magi (fig. 867). Vi si vede il fianco d'una chiesa con gallerie soprastanti un portico, come ne' fianchi delle cattedrali di Bari e di Bitonto; appresso un'arcata, sotto cui s'aprono due bifore gotiche simili a quella sulla porta di Castel del Monte. In conchiusione,

[1] E. BERTAUX, op. cit. (*Magister Nicholaus Petri de Apulia*).

Niccola d'Apulia esordisce in Toscana, a Lucca, dove pare influisca su Guidetto e sopra i suoi seguaci, che si completarono, si perfezionarono al suo esempio, passando dai rilievi di San Martino a scolpire quelli di San Regolo. Da Lucca si ridusse a Pisa, seguíto da qualcuno degli artisti di San Martino. Qui mise mano al monumento che lo fece eterno.[1]

Sull'architrave della porta laterale di San Martino, come abbiamo detto, Niccola rappresentò l'Annunziazione, la Natività, l'Adorazione de' Magi; nel timpano, la Deposizione dalla Croce (fig. 867, 868). Sono due rilievi di tanta bellezza da rivaleggiare con i più nobili sarcofagi romani imperiali, degni che Crowe e Cavalcaselle dicessero: « L'arte che da questo lavoro si manifesta, è tale che ben può dirsi non attendesse omai che l'apparire di Donatello e di Michelangelo per esser condotta a perfezione intera ».

La composizione dell'Annunziazione e della Natività sarà poi quasi ripetuta da Nicola nel pulpito di Pisa e di Siena; la Vergine seduta sul letto, ispirata dalla figura d'una defunta sopra un'urna etrusca, resterà nelle composizioni posteriori. Ma in nessuna poi si vedrà replicata così grandemente la scena della Deposizione dalla croce, dove un pio vegliardo, Giuseppe d'Arimatea, solenne come un patriarca, abbraccia il corpo del Cristo, mentre Giovanni e Maria baciano le braccia schiodate.

La monumentalità della scultura si determina appresso in quell'opera d'arte. Niccola col suo potente ingegno aveva raccolto in sè la forza che erompe dall'antico, la pienezza, la robustezza, il naturalismo sincero; quella forza che quasi due secoli dopo raccolse Jacopo della Quercia nelle sue forme poderose e sane, e quindi Michelangelo ne' suoi atleti.

[1] Il 29 gennaio 1240 l'imperatore Federigo II così scriveva da Gubbio a Riccardo di Montefuscolo, giustiziere della Capitanata: « Cum pro castro, quod apud sanctam Mariam de Monte fieri volumus per te, licet de tua iurisdictione non sit, instanter fieri velimus attractum, fidelitati tue precipiendo mandamus, quatenus attractum ipsum in calce, lapidibus et omnibus aliis oportunis fieri facias sine mora, significaturus nobis frequenter, quid inde duxeris faciendum, tale in hoc studium habiturus, ut, sicut hoc specialiter sollicitudine tue committimus, sic, etc. ».

Niccola d'Apulia scolpì anche a Lucca un busto, che si vede nel fianco sinistro della cattedrale, supposto della Contessa Matilde, ma forse busto virile, con clamide agganciata

Fig. [illegible]. — Pisa, Camposanto. Vaso antico.

da fibula tonda sulla spalla sinistra, e con la fronte cinta da un diadema gemmato. Per le fattezze regolari e gentili, per i capelli che scendono irrequieti a giocare intorno alle guance,

il busto è stato indicato come il più bell'esempio di studio amoroso e intelligente delle opere classiche, anteriore a Niccola.[1] Invece è suo: lo prova una solenne serie di opere che alla pretesa Matilde corrispondono appieno, intendo i busti che adornano esternamente alla congiunzione degli archi il primo piano del battistero di Pisa, le teste sulle chiavi degli

Fig. 887 — Pisa; Camposanto. Antico sarcofago

archi stessi e i busti nei tondi delle cuspidi che si adergono su quegli archi (fig. 869, 870). A quella decorazione si dovè metter mano tra il 1250 e il 1260, prima che il battistero si adornasse del celebre pulpito. Vi si vedono busti di donna ispirati da una Gorgone antica (fig. 871), un altro da una maschera di tipo giunonico (fig. 872), un terzo di filosofo (fig. 873), un quarto di un tipo simile a Giano (fig. 874), un quinto tratto da una statua imperiale (fig. 875). Ancora due

[1] Vedi nella *Rassegna settimanale* citata, articolo del Fontana.

teste giunoniche, grandiose, piene di vita; e altre studiate dal vero che ricordano il Quattrocento e preannunziano Michelangelo. Il busto, il ritratto umano, sulla metà del Dugento

Fig. 888 — Pisa, Battistero. Pulpito

è reso dal genio di Niccola con una potenza tale, da dover dichiarare che l'arte moderna nel suo inizio disse l'ultima parola. Ciascun busto è messo alla congiunzione degli archi, e

nelle chiavi degli archi stessi come in antico nel teatro di Capua; i capitelli che sostengono la larga base dei busti sono gotici, nella forma veduta in Puglia, a Castel del Monte, mentre gli archi che s'aggirano da un busto all'altro, a forti ovoli e dentelli, richiamano l'archivolto della finestra nella corte ottagona del medesimo Castel del Monte. Come in questo monumento, così nel primo piano del battistero pisano si nota la commistione degli elementi classici co' gotici. Anche quando Niccola si attenne all'antico, come nel capitello del camposanto pisano (fig. 876), ebbe d'uopo di muovere le volute delle foglie del capitello corinzio alla gotica; e tra le foglie fece sporgere teste simili a quelle delle congiunzioni degli archi nel battistero. Vi sono anche nel camposanto due pennacchi d'arco d'un pulpito disfatto, opera probabile di Niccola, dove tra le larghe e grasse foglie accartocciate alla gotica vi sono due teste energiche e saldamente scolpite, che ritraggono di quelle all'esterno del battistero. Tra le cuspidi che s'innalzano angolari sugli archi con cornici a ovoli e dentelli, condotti con romana vigoria, stanno medaglioni con mezze figure largamente sbozzate, che ricordano le opere monumentali lasciate incompiute dallo scalpello di Michelangelo. Vedasi la figura d'apostolo, che fu tratta dal tondo d'una cuspide e si conserva nel Museo Civico di Pisa (fig. 877).

Oltre i busti di cui ho dato qui la riproduzione, ce ne sono altri maravigliosi, ora allietati da nota boccaccesca, ora nobilissimi per intimo pensiero (fig. 878-885). Non si sarebbe creduto mai che il grande scultore fosse giunto a tanta altezza, a tanta abilità tecnica e cognizione sicura delle forme. Si osservi la testa pensosa (fig. cit. 873), dove l'ossatura è così classicamente e largamente costruita, la bocca delineata con tanta energia e sapienza. Il modellare di Niccola, tenuto calcolo dei tempi, sembrava più duro e incerto, non delineante le forme con tal precisione e saldezza, specie nelle teste virili; e qualcuno avrebbe potuto sospettare di trovarsi di fronte a opere del Rinascimento. Ma la decorazione pugliese dei

capitelli, degli archi, delle cuspidi, e quella miscela dell'arte francese di Castel del Monte con l'arte classica, basta di per sè a determinare l'età e l'autore dell'opera.

Inoltre si noti che nei monumenti della scuola di Niccola, o ispirati all'arte stessa, il motivo delle grandi teste alla congiunzione degli archi si ripete: nel camposanto di Pisa, architettato da Giovanni Pisano; a Santa Maria della Spina, a San Michele in Borgo, a Santa Caterina, in Pisa; a Lucca, in San Martino. Anche la pretesa testa della Contessa Matilde doveva trovarsi non nel luogo odierno, ma alla congiunzione dei

Fig. 889 — Pisa, Battistero. Particolare del pulpito

due archi. Ora, nel camposanto di Pisa le teste sono in parte rozzamente scolpite, in parte eseguite sotto la direzione di Giovanni, con il gran bulbo degli occhi che mostra la derivazione da quelle di Niccola, ma a piani lisci, con la proporzione delle teste allungate, come suol fare Giovanni, scemando la forza, l'energia, la pienezza propria di Niccola. A San Martino di Lucca le teste alla congiunzione degli archi mostrano i lineamenti allungati, affilati, disseccati, e divengon maschere;

ma sono opera di uno scolaro di Niccola, specialmente le belle sull'esterno della crociera a destra, dove fra le altre teste lo scultore collocò un teschio. Secondo quel che ci fa supporre il preteso busto della Contessa Matilde, Niccola iniziò il lavoro, ne segnò le tracce, e dovette ancora mettervi mano, come, se la grande altezza non ci ha tratto in inganno, oltre quella, ci dice una figura intera al sommo di un pilastro dal lato occidentale sul cornicione, Davide pronto alla lotta, veramente degno di Niccola stesso. Confrontando le teste del battistero con le altre del camposanto di Pisa e di San Martino in Lucca, può dirsi che quelle sono l'esempio più compiuto e più forte,

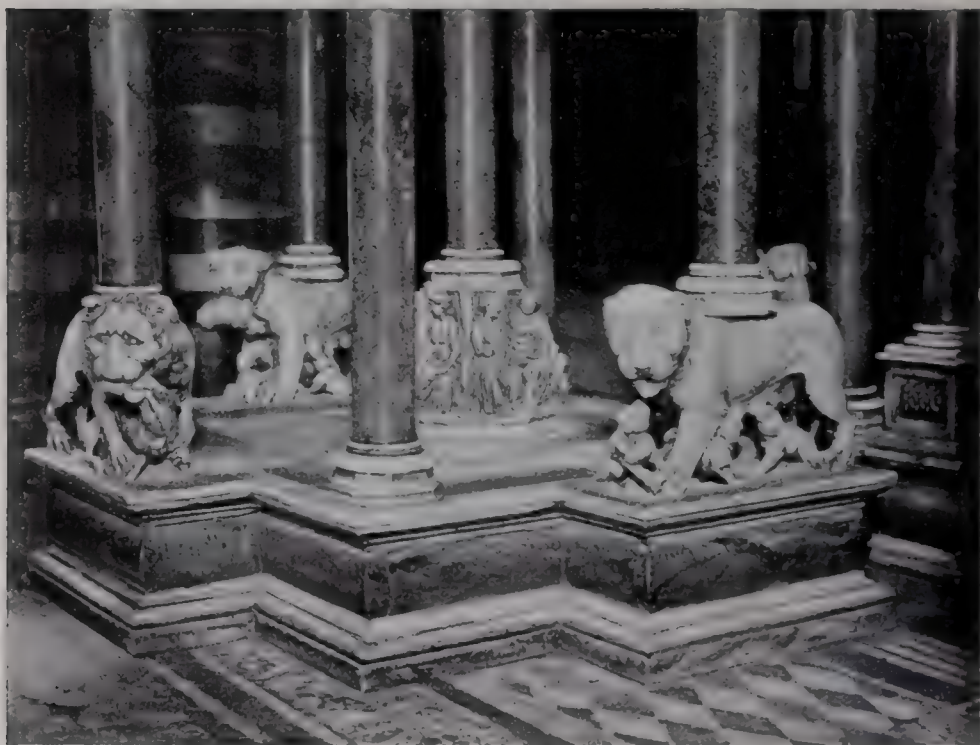



Fig. 890 — Siena, Duomo. Particolari del pulpito

più vario, più penetrato dell'antico e più vero. Fino ad oggi non conoscevamo il valore proprio di Niccola, che in pieno secolo XIII precorre la sapienza donatelliana; e tale verità sposta a nostro profitto tutti i criterî storico-artistici seguíti finora,

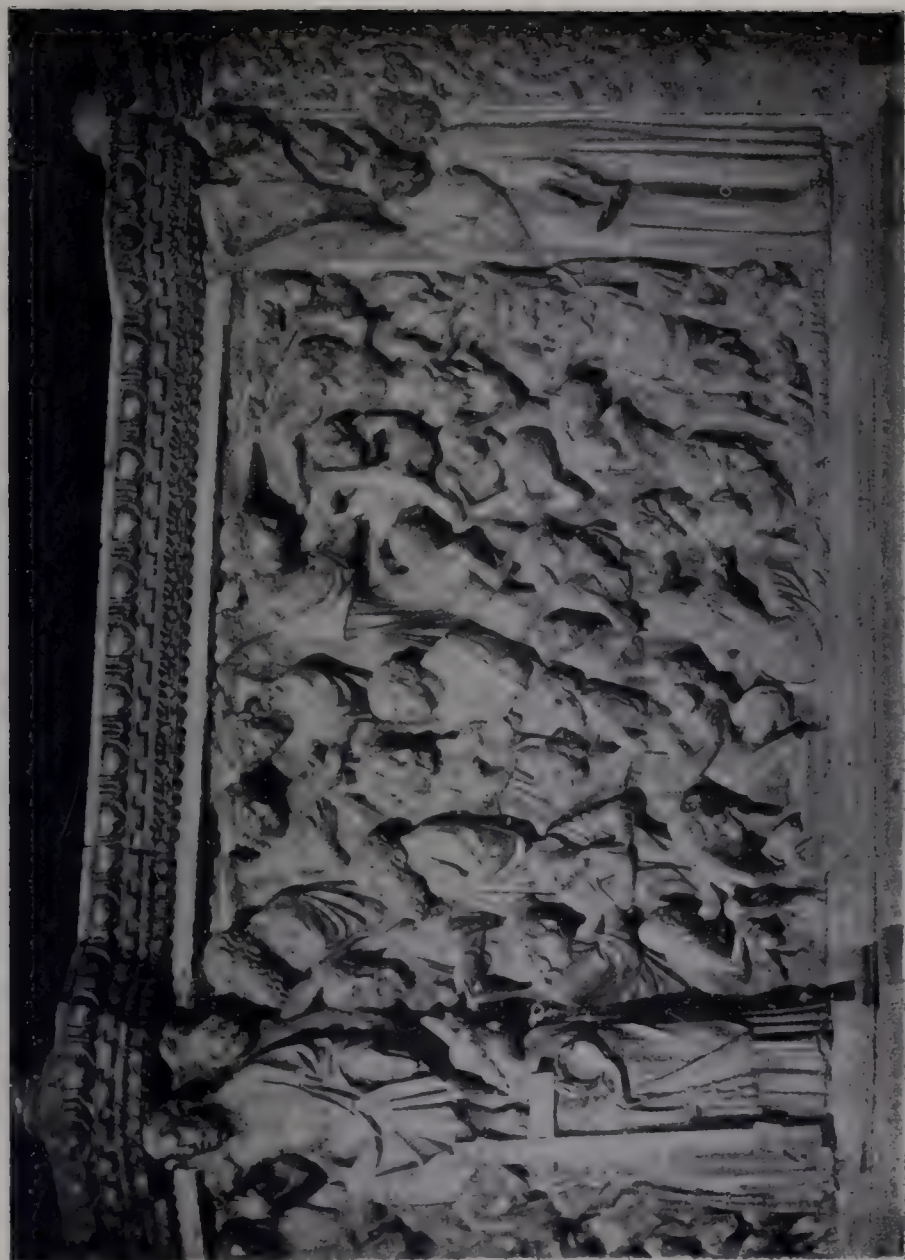



Fig. 891 — Siena, Duomo. Particolari del pulpito

ci colloca, fin dall'alba della rinascente vita italica, bene al disopra degli scultori delle cattedrali della Francia. Nè il celebre San Teodoro di Chartres, nè il Transito della Vergine a Strassburg possono gareggiare co' busti di Niccola per sapienza tecnica, per energia di espressione, per profonda verità, nè vincere l'opera del genio che precorre i tempi, aquila sull'apice dei secoli. [1]

Giovanni Pisano, che segue amoroso le tracce paterne, è arcaico al confronto, perchè non ebbe la forza tutta individuale di Niccola nel frangere le convenzioni, dominare la materia col pensiero, rispecchiare la bellezza antica, penetrare nella verità della vita. Più che i sarcofagi dei bassi tempi nel camposanto pisano, Niccola aveva intraveduto nelle Puglie la bellezza greca e, scorrendo la Campania, la romana grandezza. Attraverso l'antico arrivò al vivo. I sarcofagi e i vasi del camposanto, su cui meditò, gli porsero elementi, gli prestarono forme; ma che sarebbe servito, se già gli occhi suoi non avessero goduto alla vista dell'antico già a lui famigliare? La vita moderna scaturisce dall'antichità classica nell'opera di Niccola; del linguaggio greco e latino si giova per dire più correttamente e nobilmente nel dolce stil nuovo; passando sulle rovine dell'arte dei bassi tempi, con le tradizioni cristiane nel cuore, arrivò a toccare il lido di un mondo quasi sconosciuto. La vita moderna e l'antica dànno l'impronta ai solenni busti del battistero, e anche alle teste di putti e di mascherette che sono nelle chiavi degli archi; ora l'antico scultore

---

[1] Scritte queste pagine, mi è caduto sott'occhio quanto disse inascoltato Amico Ricci (*Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*, I, pag. 555 e seg. Modena, 1857), a proposito delle teste indicate: « Non mancarono alcuni, che affermarono essere queste teste di greco o romano scalpello; ma noi ci associamo di buona voglia con coloro che dissero Niccola da Pisa verso la metà del secolo XIII aver queste teste scolpite, e soprattutto ce ne conviene l'uniformità che si palesa fra lo stile di queste teste e quello delle altre opere scultorie di Niccola, che tuttavia si conservano, e vie più l'uso che aveva esso di porre siffatti ornamenti fra le impostature degli archi. Ma certo che, se quelle teste non sono opera dei tempi del classicismo, la maniera del loro disegno è senza meno più perfetta di quanto si operò anche per più secoli avanti di lui e di Giovanni: e le teste di cui favelliamo non ponno non essere prodotto d'uno scalpello che già faceva presagire il risorgimento della scultura in Italia ».

risorto rifà i capelli e le barbe a solchi ondulati e profondi, derivati dalle capigliature statuarie antiche; ora lo scultore

Fig. 892 — Siena, Duomo. Particolari del pulpito

romanico segna punti di trapano nel centro de' riccioli, abbonda spesso e volentieri di sviolinature, o esegue a soli colpi di scalpello.

Dal celebre vaso (fig. 886) e dal sarcofago (fig. 887) detto della Contessa Beatrice nel camposanto pisano, e dalle altre

anticaglie in esso disseminate, non poteva venire tanta e così improvvisa luce a Niccola d'Apulia, perchè la sua arte non era nè poteva essere il frutto d'un'impressione subitanea,

Fig. 893 — Siena, Duomo. Particolari del pulpito

ma sì d'un lungo assiduo studio a traverso esemplari svariatissimi e abbondanti, d'una eletta educazione, quale lo scultore poteva avere là dove Bartolommeo da Foggia all'antico

congiungeva il nuovo, alle forme classiche le gotiche; dove i vasi italo-greci erano modelli agli artisti romanici; dove le cattedrali di Ruvo, Trani, Bitonto e Bari fiorivano nelle

Fig. 894 — Siena, Duomo. Particolari del pulpito

più nobili forme; dove Federigo II, anima augustea, dominava da Castel del Monte. Nè mancavano nell'Italia meridionale monumenti simili o comparabili a quei due principali del camposanto: nella cripta della cattedrale di Capua ancora

si conserva un sarcofago simile a quello della Contessa Beatrice; e il *Dionisos* del vaso greco l'abbiamo già veduto riprodotto ignudo nel bocciuolo del candelabro del Museo di Napoli, insieme con una figura di naiade vista di tergo, e con un efebo dalla clamide a lunghe pieghe trasversali. Quel bocciuolo di candelabro e l'altro della Cappella Palatina, in Palermo, dimostrano alla pari delle sculture di Niccola uno stesso metodo, una medesima tendenza, lo stesso rinnovamento dell'arte antica. Non rattenuto da schemi iconografici, sciolto dai vincoli chiesastici, Niccola d'Apulia all'esterno del battistero fece rifiorire le forme italo-greche e romane, mentre stampò costumi e uomini del suo tempo, or mettendo un turbante a un busto aureliano, ora trattando anche per masse le chiome di figure che con i grandi occhi scoppianti fuori dalle orbite guardano innanzi a sè; ora rendendoci tipi di gaudenti, di cortigiani superbi, di uomini di scienza solenni (fig. 888), di vecchi austeri che sembran muovere rampogne, di orientali, di donne rubiconde, ecc.

Il mondo di Niccola d'Apulia è lì come sopra un gran ponte gettato tra l'antichità e l'evo moderno.

Quand'ebbe finita co' suoi seguaci la grand'opera nel primo piano del battistero e si preparava a scolpirne il pulpito, che reca la data 1260, egli ebbe forse la cittadinanza pisana, o si nominò pisano nel suo teatro di gloria.[1] La sua origine toscana fu sostenuta dal Milanesi, i cui ragionamenti sembrarono bastevoli a dare alla Toscana così gran figlio, e a distruggere le parole di un documento senese relativo a

---

[1] Su Niccola scrissero, assegnandogli l'Apùlia per patria, CROWE e CAVALCASELLE, FORSTER, HERMANN GRIMM, *Ueber Kunst und Kunstler*, I, 1865; LUBKE, SPRINGER, SALAZARO, FREY, CARABELLESE; VENTURI, *Il genio di Niccola Pisano*, in *Rivista d'Italia*, 1898; BERTAUX, *Magister Nicholaus Pietri de Apulia*, in *Annales internationales d'histoire*, Paris, 1902.

Insistettero per dare a Niccola per patria la Toscana: SEMPER, in *Zeitscrift f. bild. Kunst.*, V, 224, e VI, 295; HETTNER, *Italienische Studien* (Braunschweig, 1879); SCHNAASE, in *Zeitschrift f. bild. Kunst.*, V, 67; DOBBERT, *Ueber den Stil Niccola Pisano's und dessen Ursprung*, Munich, 1873; MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, I, Siena, 1854-1856; DOHME, SCHMARZOW, *S. Martin von Lucca*, Berlin, 1890; MUNTZ, *Les precurseurs de la Renaissance;* PERKINS, BODE, ecc.

Niccola, nel quale egli è detto *magistrum Nicholaum Pietri de Apulia;* ma le ragioni archivistiche furono sottilmente discusse da Giambattista Toschi [1] e contraddette da altre ragioni

Fig. 895 — Siena, Duomo. Particolari del pulpito

archivistiche. Il soggiorno di Niccola nella parrocchia di San Biagio a Pisa bastò a dargli la cittadinanza pisana, così come

[1] G. B. Toschi, *Nota intorno alla patria di Nicola Pisano*, in *Italia artistica*, pag. 122. Roma, 1884.

il Mantegna, vicentino, si disse da Padova, Pier della Pieve si nominò il Perugino, il vercellese Sodoma si dichiarò di Siena, e lo stesso Giovanni, figlio di Niccola, fu detto *de Senis*.

Fig. 896 — Siena, Duomo. Particolari del pulpito

Il documento pubblicato sin dal 1827 dal Rumohr[1] resta intatto a favore dell'origine pugliese di Niccola; nè le ipotesi

[1] Rumohr, *Italienische Forschungen*, II, 152.

di Hans Semper, fondate sopra un piccolo bassorilievo dell'Adorazione dei Magi in una cappella del duomo di Siena, bastano a creare una scuola etrusco-cristiana, che avrebbe

Fig. 897 — Siena, Duomo. Particolari del pulpito

fatto capo a Niccola. Quel bassorilievo è l'opera di un dozzinale tagliapietra che si studiò di seguire l'esempio del grande maestro, e non vi riuscì, perchè le crudezze dell'arte sua non gli permisero d'intendere le forme rinnovellate. Nè le altre

ipotesi reggono all'esame. Il documento del Rumohr, e più di tutto lo stile di Niccola, senza pari e senza precedenti in Toscana, corrispondente invece all'arte svoltasi nelle Puglie, persuade dell'origine pugliese del grande scultore. Fra le confuse pagine del Vasari, a lui relative, si fanno strada notizie di opere che avrebbe fatto nel Napoletano, e in quelle notizie è un fondo di verità, il ricordo dell'origine del maestro.

Il pulpito di Pisa, come l'opera antecedente di Niccola, dimostra pugliese il suo autore. Il Bertaux, nelle cornici e nei fasci di colonnette che inquadrano le composizioni nel pulpito, ha voluto vedere lo schema esatto delle cornici e delle colonnette sulle pareti d'una stanza del primo piano di Castel del Monte; le tre colonne unite in fascio ad ogni angolo dell'ambone a forma tronca, la riproduzione delle tre colonne che in quella stanza s'uniscono per sorreggere un architrave. Inoltre, i piccoli capitelli a foglie uncinate d'altre brevi colonnine sotto quei fasci di colonne nel pulpito di Pisa si rivedono, secondo il Bertaux, nel piano inferiore di Castel del Monte; e così i profili degli astragali e delle basi delle colonne reggenti il pulpito, in altre di quel castello. Ma la somiglianza è generica, quale doveva esservi in forme derivate in generale dalla stessa fonte dell'arte gotica. Piuttosto la forma del pulpito esagona, insolita in Toscana, trovava riscontro ne' pulpiti pugliesi; e, come a Trani, degli archivolti s'interpongono tra le colonne e il parapetto, mentre in Toscana l'ambone era formato da una semplice cassa rettangolare retta da colonne.

Dal pulpito di Pisa (fig. 888, 899) a quello della cattedrale di Siena (fig. 890 900) corrono sei anni soltanto, dal 1260 al 1266, ma lo stile di Niccola progredisce rapidamente. Nell'Annunziazione e nella Natività la Vergine sembra una giunonica matrona, un'imperatrice diademata, a Pisa; e San Giuseppe ha l'aspetto di Ercole. A Siena la scena stessa, trasportata nel campo della bellezza cristiana, prende forme più spontanee e vive. Giunone ed Ercole, i Paridi e le Vittorie si fanno moderni; gli angioli, non più satelliti della divinità, cantano

laudi; le ostetriche curano rispettose, devote, il Bambino; e la Vergine non alza fieramente il capo di dominatrice, come

Fig. 898 — Siena, Duomo. Particolari del pulpito

a Pisa, ma lo ripiega sulla spalla destra, e medita con le mani sovrapposte, in materno dolcissimo abbandono.

Nel secondo bassorilievo del pulpito pisano, in cui si rappresenta l'Adorazione de' Magi, Niccola copiò la Fedra del famoso sarcofago della Contessa Beatrice; le teste de' Re Magi

sembrano cavate da busti di Marco Aurelio o di Lucio Vero; i cavalli, tratti da una biga trionfale. A Siena i cavalli divengono più snelli ed eleganti, e perdono il fuoco antico; i conduttori dei cammelli sono negri studiati dal vero; i cani saltano alle gambe dei cavalli abbaiando, e il paesaggio amplifica la scena. La natura prende sempre maggior sopravvento: uno dei Re che a Pisa toccava una coscia del Bambino, qui ne solleva leggermente il destro piè, portandolo alle labbra per baciarlo; il nobile vecchio sta tutto chino, curvo e commosso; non è più il principe d'una provincia romana, che rechi il tributo a Roma e all'Impero, ma un devoto pronto a prostrarsi nella polvere. Il divin Bambino, atticciato, erculeo nel pulpito di Pisa, qui, non più ricciolutо, si stringe le braccia in timido atto infantile. La Vergine si china, come se tenerezza la vinca: non è più l'imperatrice che guarda altera, è la madre. Gli altri Re Magi sollevano leggermente il coperchio dei vasi che portano, stanno come vinti da soggezione alla vista del Re dei Re, e pare che, prima di esprimere i loro voti, vogliano mostrare i proprî doni.

Nel terzo rilievo del pulpito di Pisa, nella Presentazione al tempio, la profetessa Anna ricorda la nutrice di Fedra, quale si vede in un sarcofago a Pietroburgo; l'uomo barbato rassomiglia al Bacco indiano figurato nel bel vaso antico del camposanto; San Giuseppe ha il tipo di Ercole ancora, la Vergine quello di Giunone. A Siena le figure principali della rappresentazione sono le stesse; ma Giuseppe, con i capelli meno ricciuti, ha l'aspetto d'un pastore, la Vergine quello di una popolana vestita a festa, con un drappo sui capelli ornato di frange, il busto ricamato, il manto con orli pure a ricami e frange. Tutte le altre figure si adornano ne' drappeggiamenti, mostrando come la scultura si avvicinasse alle forme del costume sociale, e, invece di starsene tra i marmi e le antiche rovine, rivivesse con la gente.

Nel rilievo con la scena della Crocifissione torna il Bacco indiano; e Gesù sembra in atto di sollevare le braccia, non

di stare appeso alla croce; la Vergine si riversa sulle braccia delle pie donne come sopra un cuscino. Evidentemente lo studio dell'antichità non si prestava a rappresentare il dramma

Fig. 899 — Siena, Duomo. Particolari del pulpito

del Golgota; lo spirito di San Francesco, che si struggeva di soffrire come il Crocifisso, non muta ancora la scena del trionfo della divinità in una di pietà e d'amore. A Siena Cristo piega il capo sulla spalla destra e curva le gambe; la

sua testa ricade sul petto meno atletico, secondo il tipo dei Cristi medioevali, de'quali assume finanche il nimbo gemmato. La Vergine sviene, e la sua testa e le sue mani cadono esanimi.

Nell'altro rilievo del pulpito di Pisa, rappresentante il Giudizio finale, tra le figure de' reprobi alcune sembran ricavate da baccanali: qui un tipo di satiro, lì un Priapo e poi un demone, come una figura priapica, così come si vedono rappresentati gl' infernali custodi nella colonna della chiesa di Gaeta; mentre in Toscana, secondo le reminiscenze etrusche, il demone è figurato col rostro di aquila, co' capelli irti e attorti da serpi, con gli occhi grandi e truci minaccianti i defunti. A Siena la rappresentazione è tutta animata di delizia negli eletti, di spavento ne' reprobi.

Gli eletti, non più filosofi, eroi, semidei romani, bensì uomini dell'età di Niccola, fissano tutti gli occhi in Gesù, come anime sitibonde; alcune belle fanciulle sorgono dalle tombe, pudiche, piene d'amore, e guardano in alto congiungendo le mani; mentre i patriarchi, i santi, i profeti levan gli occhi incantati, sospirosi verso il Cristo. I reprobi intanto si volgono spaventati verso Dio, come se il fulmine li colpisse; un angiolo sospinge tra i demoni un fraticello, che a mani giunte chiede pietà; ma avanti, avanti, tra i demoni osceni, nelle bocche del pistrice, nel baratro! Niccola d'Apulia qui s'innalza, tra gli artisti di ogni età, sublime, perchè l'arte antica non gli fece velo alla mente: e fu umano, potente, vero.

Dalla sua opera germinarono i genî futuri di Donatello e di Michelangelo; dal pulpito di Siena si bandì il verbo dell'arte nuova.

Si osservi pure nel pulpito la Strage degl'innocenti, e si potrà quasi dubitare, tanto è svolta e drammatica la forma, di trovarsi ancora lontani per più di una generazione dalla fine del Dugento. Una madre, accosciata nel primo piano, fissa la sua creatura, come pazza di dolore; la destra le cade sul corpicino senza vita, mentre con la sinistra sorregge l'adorata testina. Un'altra madre, a mezzo della scena, solleva il

suo bambino, quasi per vederlo bene alla luce e scrutare nel viso ancora qualche segno di vita; e le altre madri stringono al seno i loro figlioletti, o li difendono, o fuggono atterrite con

Fig. 900 — Siena, Duomo. Particolari del pulpito

i bimbi aggrappati al collo e alle spalle, mentre i manigoldi feroci passano sui cadaveri, sulle testoline dei piccoli martiri rotolate a terra. È una tragedia che fa rabbrividire, concepita con l'energia di Dante!

Onorato sin qui quale maestro che ha stabilito con isforzo prodigioso il principio dell'imitazione dell'antico, Niccola d'Apulia, come abbiamo veduto, ne compì uno ben maggiore, di abbandonare il metodo applicato a Pisa per sorprendere la natura ne' suoi aspetti e penetrare nell'anima umana. A Pisa è più potente, grandioso, monumentale; a Siena più cristiano e più drammatico.[1] L'antichità fu il tramite per accostarsi alla realtà, il tirocinio tecnico del grande precursore. Egli mise a contributo tutto ciò che gli si parava innanzi, finchè a Siena e altrove poi, quasi che si destassero in lui nuove e feconde energie creatrici, rivelò intero il suo genio.

---

[1] Ci riserviamo di studiare compiutamente nel volume prossimo tutta l'opera di Niccola d'Apulia, il grande influsso da lui esercitato, la diffusione dell'arte sua per tutta l'Italia, da Pisa a Genova, a Milano, a Padova, a Treviso, a Venezia, a Ferrara, a Bologna; nella Toscana e nell'Umbria; da Roma a Napoli, ecc. Non lo facciamo ora, perchè Niccola, mentre corona l'arte romanica, è l'iniziatore dell'età per lui, per Dante e per Giotto gloriosa.